قضايا الإنسان

في الأدب المسرحي المعاصر

دراسة مقارنة

د. عز الدين إسماعيل



الناشر: دار الفكر العربي





الدكتور عز الدين إسماعيل

قضايا الإنسان
في الأدب المسرحي المعاصر

١٩٨٠

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربي



افتتاح

إن فهمنا لطبيعة الفن وحقيقته وغايته لا يتيسر إلا بعد اتخاذ موقف فلسفى جمالى واضح ومحدد من الحياة . وحاجة الأديب إلى هذا الموقف لا تقل عن حاجة الناقد ، بل ربما كانت حاجة الناقد ألزم . فالعمل الأدبى ، وجهة نظر ، مباشرة فى الحياة ، يتقدم بها إلينا إنسان صهرته التجربة وأنضجه التحصيل . إنه – كما قيل بحق ذات يوم – تفسير للحياة . وعند هذا التفسير يلتقى الأدب والفلسفة . ومن ثم كان اختيارى موضوع هذا البحث محاولة لتفهم طبيعة هذا الالتقاء فى نوع بارز من الأنواع الأدبية هو الأدب المسرحى ، ولمناقشة بعض القضايا المتعلقة بأدبنا المسرحى بصفة عامة ، وتفهم أثر هذا النوع فى حياتنا . إنها محاولة نقدية تهدف فى أقصى غاياتها إلى تمثل كل دلالة يدل عليها ظهور هذا النمط الأدبى فى حياتنا الحديثة والارتباط بين تطورنا الفكرى والحضارى فى العصر الحاضر ، وتطور الفكرة فى حياة هذا النمط الأدبى القصيرة نسبياً ، ثم تمثل هذه الفكرة فى الإطار العالمى .

إن ما أنتجه كتابنا من النمط الفلسفى من المسرحيات – تلك التى تعالج قضايا الإنسان – قليل ، لكنه رغم قلته يستحق منا عناية خاصة ، لأن هذه المسرحيات تعدمشاركة واضحة من جانبنا فى الحياة الأدبية داخل الإطار العالمى ، ولأنها المحك الصادق لنضوج الكاتب المسرحى فكرياً وفنياً معاً . وبهذه القلة من المسرحيات استطاع كتابنا القلائل أن يعرضوا مظاهر حياتنا الفكرية المعاصرة ، وأن يشخصوا وضعنا ودورنا الحضارى بالنسبة للعالم فى الوقت الحاضر . وبذلك استطاعوا من خلال الأطر الفكرية العالمية العامة أن يبرزوا شخصيتنا الفكرية الخاصة . ومن خلال القضايا الإنسانية العامة أبرزوا قضايانا المحلية الخاصة .

من أجل هذا كان منهجنا في هذا البحث نقدياً وليس تاريخياً . فنحن لم نهتم بأى نسق تاريخى فى اختيار المسرحيات التى تعرضنا لها بالدرس إلا أن يأتى ذلك اتفاقاً ، وإنما كان اهتمامنا منصباً على تشكيل صورة كاملة لحياة الفكرة فى هذه المسرحيات ، مرتبطة بحياتنا . والمسرحية بعد قد تسبق زمنها بسنين أو تتأخر عنه سنين . وكذلك قد يفصل بين كتابة المسرحية ونشرها فترة زمنية لها وزنها . وكل هذا يجعل الإصرار على تناول تلك المسرحيات بحسب تواريخ ظهورها لا مبرر له . وإنما ينبغى علينا أن ننظر إلى العصر كله من حيث هو وحدة أو بنية زمنية متماسكة متشابكة الأجزاء . وهذا يدعونا إلى النظر إلى تلك المسرحيات على أنها تمثل وحدة أو بنية فكرية موحدة . ومعنى هذا أن هذه المسرحيات قد يمكن فهم كل منها مستقلة ، غير أن فهمها ووزنها الصحيح ينبغى أن يكون عن طريق تمثلها مرتبطة بغيرها من المسرحيات .

وقد كان نتيجة ذلك أننا اكتفينا فى بحثنا هذا بعدد محدود من المسرحيات التى تغنى الفكرة فيها عن غيرها من جهة ، والتى تمثل فى مجموعها كل أجزاء تلك البنية الفكرية المتكاملة من جهة أخرى .

والتاريخ الطويل للمسرح الأجنبى يبرز لنا فى مجمله ألواناً مختلفة من ألوان الصراع التى قدر للإنسان أن يخوضها . فهو مرة فى صراع مع الآلهة وأخرى مع الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية ، وثالثة مع نفسه ، ورابعة مع المجتمع من حوله . ورغم أن أدبنا المسرحى حديث العهد كما قلت ، فقد استطاع المؤلفون المسرحيون أن يتعرضوا لكل ألوان الصراع هذه ، وأن يواكبوا ما أنتجه الآخرون عبر العصور وفى العصر الحاضر . ومن ثم كان اختيارنا لتلك المسرحيات التى لها تراث من الأدب الغربى والتى تمثل كل ألوان الصراع التى قدر للإنسان أن يخوضها وقام

وقد يبدو غريباً أن يمثل الأدب المسرحى عندنا فى أقل من نصف قرن مامثله فى حياة الغرب خلال قرون وقرون. غير أن معدل التطور فى عشرات السنين القليلة الماضية من حياتنا ينفى هذه الغرابة ؛ فقد قدر لنا أن نمر خلال هذه الفترة الوجيزة بمحن وعقبات وظروف سياسية واجتماعية وأخلاقية بعامة، جعلتنا نستكشف شخصيتنا ونستبصر بوضعنا وبإمكانياتنا ونستشرف مستقبلا مجيداً فى حياتنا . وخلال هذه المحن والظروف كان لابد لنا أن نخوض المعركة مع الغيبيات ومع القوى الطبيعية ومع أنفسنا . وكانت آخر هذه المراحل هى المرحلة التى مازلنا نعيشها ، والتى تتجه فيها سياستنا كما يتجه تفكيرنا إلى خلق حياة من الوئام بين الفرد والمجتمع . إنها مرحلة التصالح بين المثالية والواقعية .

* * *

ولم أقصد بهذه الكلمة أن أقدم أى تخطيط للبحث ، وإنما هى إشارة إلى المنهج الذى التزمته فى هذا البحث . أما طريقتى فى معالجة المسرحيات التى هى موضوع البحث فتقوم على أساسين : التحليل والمقارنة . أما التحليل فتقتضيه طبيعة الدراسة النقدية ، وأما المقارنة فتقضى بها الرغبة فى تصور هذه المسرحيات فى الإطار الفكرى العالمى . ورغم أن هذا العمل فى مجمله نقدى صرف فقد تحاشيت إصدار الأحكام ما استطعت ، إيماناً منى بأن التحليل والمقارنة حين يوفيان بغرضهما يتضمنان حكما ما على نحو من الأنحاء .



الباب الأول

المسرح والفكر



الفصل الأول

الحقيقة الأدبية

ليس غريباً أن نستهل هذا الفصل التمهيدى الأساسى بالوقوف عند قضية عامة يشغل بها دارس الأدب نفسه تماماً كما يشغل نفسه بها دارس الفلسفة ودارس التاريخ ودارس العلوم على السواء . وهى موقف الإنسان من الحقيقة وسعيه فى إقامة بناء من المعرفة . فالأدب والتاريخ والفلسفة والعلوم كلها ترتبط بالحقيقة على نحو ما ، وكلها تسعى — بشكل أو بآخر — لإنجاز ذلك البناء من المعرفة الذى لم يقدر له فى يوم من الأيام أن يكتمل أو يشرف على الاكتمال . ونحن على يقين من أن المشكلة ليست بالشىء الهين إذا نحن أخذنا الأمور فى مستواها ولم نترخص بتبسيطها ، وكذلك ليس تبسيطها بالشىء الهين .

ومن أجل ذلك يلزمنا منذ البداية أن نحدد مدلولات بعض الألفاظ التى سيكثر استخدامها فى هذا الفصل أو فى الفصول النقدية التالية . وأهم هذه الألفاظ هى ألفاظ « الحقيقة » و « الواقع » و « المعرفة» و «التجربة» ، وهى ألفاظ تستخدم كثيراً وفى ميادين مختلفة من ميادين البحث . ولعله من أجل ذلك أحاط بها بعض الغموض الناشىء عن اتساع نطاق انتشارها وكثرة استخدامها وتداولها . فنحن — على سبيل المثال — نستخدم كلمة الحقيقة مقابل كلمة truth الإنجليزية ، ومع ذلك فنحن نصف الشىء كذلك بأنه حقيقى فنستخدم كلمة حقيقى هنا مقابل كلمة real الإنجليزية . وهذا لا يمنعنا بطبيعة الحال من استخدام كلمة حقيقى true فى أحيان أخرى . وقلما تتأثر أحاديثنا وكتاباتنا بهذه الدلالات المختلفة؛ لأننا فى الغالب لا نأخذ فى الاعتبار كثيراً — حين نتحدث أو نكتب — ما قد يكون

هناك من فرق بين ما هو حقيقى وما هو واقعى ، أو بين الحقيقة والواقع .

غير أننا — فى بحثنا هذا — لانستطيع أن نخطو خطوة واحدة قبل أن نستقر على فهم ما لما هى الحقيقة وما هو الواقع ، وللعلاقة بينهما وبين العمل الأدبى . فكثيراً ما نظر إلى الأدب على أنه مصدر للمتعة بمقدار ما هو كشف للحقيقة . أما قضية المتعة فليس هنا مجال بحثها ، وإنما يعنينا الآن قضية الحقيقة التى يكشف عنها أو يمكن أن يكشف عنها العمل الأدبى .

ونبدأ بأن نتساءل : أى حقيقة تلك التى يتضمنها الأدب ؟ أو هل الأدب مصدر موثوق به للمعرفة ؟ وإذا كان كذلك فكيف ولماذا ؟ إننا نتحدث كثيراً عن المعرفة التى اكتسبناها من قراءة أدب شكسبير وجوته وملتن وأبى العلاء المعرى والمتنبى وتولستوى وأمثالهم ، لكننا لو دققنا النظر لبدا لنا غريباً — من جهة أخرى — أن يكون الأدب مصدراً يوثق به للمعرفة ، إذا كنا نأخذ بأن الأدب تعبير عن وجهة نظر خاصة لشخص معين فى الحياة . فوجهة النظر هذه إن لم تكن ذاتية كلها ففيها قدر كبير من الذاتية ، وعندئذ كيف يتسنى لها أن تكون وسيلة إلى ذلك النوع من المعرفة أو الحقيقة الذى يلقى قبولا عاماً ؟

ولما كان الأدب قد مر فى تاريخه الطويل بعدة مذاهب فقد وجد المذهب الطبيعى الواقعى كما نادى به « زولا » الجواب عن هذا السؤال ، فقد حاول زولا ، أكثر من أى محاولة سابقة ، أن يجعل من العمل الأدبى وثيقة علمية تقوم على الملاحظة الموضوعية المباشرة[1] فإذا هو تناول حياة أسرة فى قصة من قصصه كان همه الأكبر أن يقدم صورة موضوعية لحياة أفرادها ، وقد يستغل بعض نتائج الأبحاث العلمية فى الوراثة مثلا

(١) Laurence Bisson ; A Short History of French Literature, Pelican Books 1943. P. 122

فينشيء قصة يحقق بها إحدى النظريات[١]. وهذا النوع من الأعمال الأدبية — بعيداً عن أى حكم مذهبي - أقرب إلى التقريرات منه إلى الأعمال الفنية . وبعبارة أخرى يمكننا أن ننقد هـذا النوع من التأليف الأدبى بأنه يتبع منهجاً غـير أدبى ، تماماً كالمحاولات التى راجت بعض الوقت بعد الحرب العالمية الثانية لكتابة نوع من القصة - القصيرة أو الطويلة - يعطى فيه الكاتب نموذجا لحالة من الحالات التى رصدها علماء النفس ، أو يجسم فيه نظرية من النظريات التى تقدم بها علم النفس التحليلى . فمحاولة « زولا » - كهـذه المحاولة - تتخذ منهجاً آخر غير المنهج الأدبى ، ويختلف عنه من حيث الأساس ، والوسيلة ، والغاية . فإذا صح أن هذا اللون من الأعمال الأدبية يتضمن حقيقة فإنها حقيقة ناجزة عرفها الإنسان من قبل فى غير المجال الأدبى ، فلا يمكن بحال من الأحوال أن ندعى أنها هى الحقيقة الأدبية . ويمكننا أن نسلك قصة مثل قصة Oliver Twist فى نفس الاتجاه : فهى تنقل إلينا صورة لحياة البيوت الفقيرة فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر . ومن الممكن أن تؤكد لنا الدراسة الموضوعية صحة المعلومات والحقائق التى تضمنتها القصة ، لكن ليست هذه الحقائق هى بعينها الحقائق الأدبية[٢] .

ونفس هذا النقد يوجه إلى الآثار الأدبية التى تصور بعض النظريات العقلية ، فهذه النظريات لا تمثل أى حقيقة أدبية ، والأعمال الأدبية التى تحمل مثل هذه النظريات تعرضها فى طريقة من اثنتين : إما أن تحمل بعض نصوص العمل الأدبى عرض نظرية من النظريات أو مناقشتها ، وعندئذ يمكن ببساطة فصل هذه النصوص ومناقشتها مستقلة عن العمل الأدبى ،

(١) نفس المرجع والصفحة .

(٢) انظر : Meyerhoff (H.); Time in Literature, Univ . of California Press; 1954, P, 122

وإما أن النظرية لا تتركز على هذا النحو فى نص أو عدة نصوص من العمل الأدبى بل تنتشر فيه جملة ، وعندئذ يصبح العمل الأدبى من نفس النوع السابق الذى انتقدناه من حيث المنهج ، أعنى أنه يصبح بمثابة تقرير للأفكار التى شاعت فى وقت من الأوقات عند طبقة معينة من الناس . ومرة أخرى لا تكون الحقائق التى تضمنها هذا العمل الأدبى - سواء أسلمنا بها أم لم نسلم - هى ما نقصده بالحقائق الأدبية .

كل هذا لا يعنى مطلقاً أن العمل الأدبى لا يحمل إلينا الحقيقة بمقدار ما يحمل المتعة ، فالنوع السابق من الحقائق حقائق ولا شك ، ومعرفتنا بها كسب على كل حال .

فما الحقيقة الأدبية إذن ؟ وقبل ذلك كان ينبغى أن نتساءل ماذا نريد من بحثنا عن هذه الحقيقة ؟ فأما بحثنا عنها فلأننا بسبيل التعرض بالدرس والنقد لأعمال أدبية (مسرحيات) تستقطب الحقيقة وتتخذ منها موضوعاً يشكل مغامرات كثيرة للإنسان . فهى فى هدفها البعيد تريد أن تبصرنا بصور شتى لإدراك الإنسان للحقيقة . وكلمة الإنسان هنا تقابل فى العمل المسرحى الأشخاص الذين يتحركون ويعيشون ويعملون داخل الإطار المسرحى . ولو كان العمل الأدبى قصيدة مثلا لكانت كلمة الإنسان تعنى مباشرة الشاعر نفسه . فالشاعر يقدم إلينا حقيقته مباشرة ، أما الكاتب المسرحى فالحقيقة بالنسبة إليه تبدو مستكشفة لآخرين وفى آخرين .

ونعود إلى سؤالنا الأول : ما الحقيقة الأدبية ؟ وهذا السؤال يوحى بأن هناك أنماطا أخرى من الحقيقة . ألم نقل منذ البداية إننا نتوسع فى إطلاق كلمة الحقيقة ؟ ونحن فى كل حالة نستخدمها فيها قد نعنى شيئاً يختلف عما نعنيه عندما نطلقها فى حالة أخرى . وهذا يدعونا ابتداء إلى أن

نحدد معنى الحقيقة. أيمكن أن تكون هناك حقيقة عامة بلا تخصيص وحقائق متنوعة كالحقيقة الأدبية والحقيقة الفلسفية والحقيقة العلمية ... الخ ؟

يبدو — مبدئياً — أننا فى حاجة لأن نفرق بين نوعين أساسيين من الحقيقة ، الحقيقة فى صورتها المجردة truth والحقيقة الواقعة reality . وبعيداً عن المذاهب التى توحد بينهما ، أو تجعل إحداهما صورة للأخرى، أو تكتفى بمجرد الربط بينهما ، نستطيع أن نقف عند بعض الحدود الخاصة التى نرى لها فائدة مستقبلة فى دراستنا للمسرحيات . ولن أكشف عن اتجاه خاص أو مذهب فكرى معين أعتنقه حين آخذ هنا بالتعريفات والتفرقات التى يمكن استمدادها من « برادلى » بصفة خاصة . كل ما فى الأمر أنى أجد فى نظرياته وسيلة تهدينى إلى فهم أعمق للمواقف المسرحية التى سأواجهها فيما بعد .

يقول برادلى : « إن الحقيقة truth بالنسبة لأى إنسان هى تلك التى تفى حالياً بحاجته النظرية . وقولنا [عن شىء] إنه يتفاوت فى صحته true قلة وكثرة معناه أنه يتفاوت فى وفائه بهذه الحاجة قلة وكثرة »(١) .

وأول وأهم عنصر نلاحظه فى هذا التعريف هو الجانب النظرى؛ فقد ارتبطت الحقيقة هنا بنوع معين من النشاط الإنسانى هو الجانب النظرى من تفكيره . وأصبح الشىء الحقيقى true هو ذلك الذى يتفق من الناحية النظرية ورغباتنا الخاصة . والحقيقة بهذه المثابة ليست مجرد فكرة أو فكرة مجردة ، بل هى فكرة ترتبط بمطلب حيوى للإنسان . يقول برادلى : « إن الحقيقة trnth هى أيما فكرة أشعر أنها فى هذه اللحظة ترضينى أكثر

---

(١) F. H. Bradley; Essays on Truth and Reality, Oxford Univ. Press, London 1914,p.317

قدر من الرضاء ، وبجانب هذا لا تكون هناك حقيقة أخرى »[١]. ويقول في موضع آخر : «إن الحقائق truths هي الأفكار الفعالة working ideas . وإذا نحن فهمنا بحق وضعنا الراهن (ونادراً ما نصنع ذلك) فإن أي أفكار يمكن أن تعد — بغض النظر عن عدم توافقها — صحيحة true إذا هي كانت ، وبمقدار ما تكون ، مطلوبة لحاجتنا الروحية . وإن ما نشعر به على أنه — بصفة عامة — صحة وانسجام لكياننا هو الغاية ، والحقيقة خاضعة خضوعاً مطلقاً لما يمليه ذلك[٢] » .

ومعنى هذا أن الحقيقة فكرة تساعدنا في وقت من الأوقات على أن نبلغ حالة الرضاء والصحة والانسجام النفسي ؛ فالحقيقة بهذه الصورة وثيقة الارتباط بالإنسان وبمطالبه الحيوية . وهذا يعني ببساطة أن الحقيقة نسبية وليست مطلقة . وبرادلي في هذا التعريف يعبر عن النظرية المثالية الحديثة التي تأخذ بنسبية الحقيقة « وتفترض ضمناً وجود تجربة ذهنية كاملة تكون كل حقائقنا نسبية بالقياس إليها »(٣) . وليست المثالية وحدها المذهب الذي يفهم الحقيقة هذا الفهم : فكل مذهب يسلك الإنسان في اعتباره وتقويمه للحقيقة لا بد أن ينتهي إلى نفس النتيجة . يحدثنا الفيلسوف الوجودي « يسبرز » عن الحقيقة بحسب تعريفها في السياق العلمي وكيف أنها يمكن أن تكون « ثابتة بالضرورة » ، ثم يعقب بأنها تكون على الدوام ذلك النوع من الحقيقة الذي قد يكون اندثاره ذا دلالة ؛ لأن هذه الحقيقة مستقلة عما أصنع أنا وعما أكون . أما الحقيقة الفلسفية فهي — في الجهة الأخرى — غير مستقلة عن ذاتي ، لكنها ثابتة فقط بمقدار ما هي حية في داخلي ، لأنني أنا الحقيقة بمقدار ما أشارك في الأفكار وأحقق الحقيقة

---

(١) Op. cit p. 320

(٢) Ibid; p. 318

(٣) فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة (رسالة مخطوطة) ص ٢٧٣ .

فى الوجود ... »[١] فهذا النوع من الحقيقة ما يزال يعاضد النسبية أو يقول بها ، وإن لم يفترض — كما هو الشأن فى المثالية — قيام حقيقة ذهنية كاملة خارج إطار التجربة .

فالحقيقة truth إذن لا ترتبط بالأشياء الخارجية ، ولا تتمثل فيها ، إلا حين يسلك الإنسان هذه الأشياء فى تجربة ذهنية خاصة . إنها حقائق « متنقلة » تتأثر بطريقة إدراكنا لها بمدى حاجتنا إلى التفكير فيها . وهنا تختلف الحقيقة truth عن الواقع reality اختلافاً أساسياً . فالحقيقة — كما رأينا — هى التى تفى بالمطلب الذهنى للإنسان ، وتفترض قيام حقيقة خارجية مطلقة . أما الواقع reality فيقول بحقيقة الأشياء وحقيقة ما نشعر به ، دون لجوء إلى افتراض عالم آخر مطلق تكون هذه الحقيقة نسبية بالقياس إليه ، بل إن هذه الحقيقة الواقعة ذاتها حقيقة مطلقة ، تنتمى إلى الوجود التجريبى لا التجريدى المطلق ، أى الوجود الذى « يستقل عن تأثير الذهن وطريقة إدراكه »[٢] وهذا هو معنى الحقيقة فى المذهب الواقعى .

وبعيداً عن الخلافات المذهبية الجذرية — مرة أخرى — نجد نوعاً من الالتقاء فى بعض المذاهب عند أصل جوهرى عام هو أن الحقيقة reality لا يمكن قيامها أو تصورها بعيداً عن التجربة . فالأستاذ « جيمس » يرى أنه : « ليست هناك حقيقة سوى التجربة ، وأن ما يقع خارج التجربة ليس حقيقياً real »[٣] . وبرادلى كذلك يذهب نفس المذهب ، ويكاد يكرر نفس الألفاظ حين يقول : « إن الحقيقى real فى الأصل هو ما نشعر

---

(١) Jaspers : Von der Wahrheit, pp. 6?1-6?2, cf . Meyerhoff : Time in Literature, p. 142

(٢) فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة ، ٢٧٣ .

(٣) Bradley : op. cit., p. 149

به وليست هناك حقيقة reality خارج الشعور . والحقيقة آخر الأمر هي التجربة »[١] .

هذا التحديد للحقيقة الواقعة بالتجربة ينفي بطبيعة الحال قيام حقيقة أخرى بعيداً عن وجود الإنسان وعن مشاركته . ولكن هذا لا يرضى أصحاب المذهب الواقعي بطبيعة الحال ؛ فهم يقولون بقيام الحقيقة خارجنا ، أو على الأقل يأخذون بأن ما يقع خارج التجربة الإنسانية حقيقي كذلك . أيعني هذا قيام نوعين من الحقيقة reality ؟ يقول جورج هويلي « لما كان الواقع reality شديد الارتباط في أذهاننا بما (يحدث) فإنه غير مستغرب أن نجد حشداً متنوعاً من المعاني يرتبط باللفظة ، أو أن نجد أشياء كثيرة متباينة يطلق عليها أنها « واقعية real » . إن معنى الواقع يختلف من زمن إلى زمن ،ومن عقيدة إلى عقيدة ، ومن نظام إلى نظام ،ومن فرد إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى في حياة الشخص نفسه ، إذا صح أن يصبح هذا معنى على الإطلاق . ومع ذلك فيمكننا بصفة عامة أن نميز بين نوعين من الواقع. فهناك الواقع الفزيائي الذى يتضمن كل ما يقع (خارجنا) ،كل ما سيكون ماثلا عندما نعود إليه ، كل مالا يمكن تحاشيه . فالواقع الفزيائي يوحي عادة بالدوام والأصالة ، وهو كذلك على نحو ما . وهذه هي الطريقة التي يصف بها ذوو الإدراك السليم الواقع بخاصة إذا هم لم يمعنوا التفكير فيه . ثم هناك الواقع النفساني Psychic reality ، الذى يشير (دون أن يؤكد قيام الواقع الفزيائي أو ينكره) إلى كل ما يحدث « داخلنا » — كالأفكار والآلام والمشاعر والحياء والإحساس بالذات والشعور بالتأثير والتأثر ويكون الشخص مركزاً لتجاربه الخاصة[٢] » .

---

(١) Op. cit., p. 315

(٢) George Whalley : Poetic Process. R. & k. P.London 1953 pp. 38 - 39

والذى رأيناه منذ قليل يختلف مع هذا التقسيم ؛ فقد قررچيمس وتبعه برادلى أن الحقيقة هى التجربة ، وأن ليس هناك حقيقة خارج التجربة ، أى أنه أنكر قيام الواقع الفزيائى فى ذاته .

ولاسبيل إلى إثبات الحقيقة الخارجية أو الواقع الفزيائى إلا التجربة، لكن هذا ليس عوداً إلى القول بأن التجربة هى الحقيقة ، لأننا هنا بصدد نوع آخر كذلك من التجربة ، نحن هنا بصدد ذلك النوع من التجارب الموضوعية التى تتخذ منها العلوم التجريبية وسيلة لتحصيل المعرفة العامة الموضوعية . فكما أن هناك نوعين من الواقع فكذلك هناك نوعان من التجربة، تجربة موضوعية وتجربة ذاتية . وفرق كبير بين النوعين . فالتجربة التى تتناول الواقع الفزيائى تجربة جزئية غير منتهية ، وليس لها كيان قائم بذاته وليس لها صفة الشمول . ومن أجل ذلك كانت الحقيقة التى نصل إليها حقيقة جزئية نسلكها عادة فى باب الحقائق العلمية ، وحين نعبر عنها نصطنع لغة وصفية نصور بها طبيعة الأشياء كما تناولناها جزءاً جزءاً . ونحن بذلك لا نتحدث عن التجربة نفسها ، بل — إذا تحرينا الدقة — « نتحدث عن مسائل تدور حول التجربة . »[1] أما التجربة التى تتناول الواقع النفسى أو تشمله فتجربة كلية منتهية لها كيانها الخاص ولها بنيتها العضوية المتفاعلة . ومن أجل ذلك فالحقيقة التى نصل إليها حقيقة كلية نسلكها عادة فى باب الحقائق التى نسميها « إنسانية » . ونحن حين نعبر عن هذه الحقيقة نصطنع لغة نصور بها عناصر تلك التجربة ومراحلها المختلفة التى مررنا بها حتى أخذت فى نفوسنا صورتها الشاملة المنسجمة .

فالحقيقة الموضوعية قائمة بالقياس إلى ذاتها ، أما الحقيقة الذاتية فقائمة بالقياس إلى ذواتنا . وشتان بين الحقيقتين ، ومشكلة أساسية كمشكلة الزمن

---

(١) Ibid, p. 33

توضح لنا الفرق وإن كنا لا نريد الإفاضة فيها الآن . فالزمن من حيث هو حقيقة موضوعية يختلف تماماً عنه فى التجربة الإنسانية . فمن الناحية النفسية هناك أشياء تبدو غاية فى التأكد والأهمية ، لكنا — من جهة أخرى — نجد فى الزمن ما هو واضح وذو دلالة من الناحية المنطقية ، ومن هنا وجدنا « أن المكونات الذاتية للزمن فى التجربة الإنسانية تؤدى إلى مواطن الغموض والتناقض إذا هى امتحنت امتحاناً نقدياً ، أما معانى الزمن المنطقية الصرف فتستبعد من الزمن تلك الجوانب التى تبدو معطاة بصورة مباشرة والتى لها أهمية بالنسبة لنسيج الحياة الإنسانية »[1]. فإذا نحن تصورنا الزمن كالبحر مثلا لا أول له ولا آخر ، أو كالنهر يتدفق فى ديمومة مستمرة ، أو إذا أحسسنا به سريعاً أو بطيئاً فإن كل هذه التصورات لا تعبر إلا عن تجربة إنسانية وواقع انسانى معين. والحقائق التى تشكلها هذه التجربة ليست إلا حقائق إنسانية لا يمكننا إنكار قيامها وإن كان من المحتمل — فيما بعد — أن ننكر قيمتها .

وواضح أن التجربة شىء ، وأن الحكم النقدى شىء آخر . غير أننا — بعيداً عن الارتباط بأى موقف تقديرى معين — نجد أن الحقيقة الذاتية أو الواقع النفسانى مرتبط كل الارتباط بالتجربة ، ويكفى حصول التجربة فى ذاته لإثبات قيام هــــذه الحقيقة — بمجرد قيامها . وإذا كنا قد استبعدنا مسألة الحكم أو التقدير قليلا فلأننا دائماً لا نستطيع أن نحكم الحكم الصحيح أو العادل على تجربة الآخرين . وما ينبغى أن يتقرر مصير تجربة إنسانية كاملة منسجمة على أيدى أناس لا يمكن أن تنتقل إليهم التجربه بكل حذافيرها . فحكمنا على التجربة هو نفسه تجربة ، والحقيقة التى يتضمنها هذا الحكم هى حقيقة هذه التجربة الجديدة . والتجربة الأولى نفسها —

---

(١) Meyerhoff : Op. cit, p. 147.

على هذا الأساس — لا يمكن أن تتضمن حقيقة ما إلا لأنها تنطوى على حكم ما . ولذلك نستطيع أن نقول إن أى تجربة إنسانية تنطوى على حكم «إنسانى» يرتبط بقيام شىء ما خارجنا ، بغض النظر عن حقيقة هذا الشىء فى ذاته ، أو قيمته الخاصة .

ولما كانت التجربة الإنسانية لا تقتصر على الكائنات الخيالية التى يخلقها الإنسان ، بل تمتد إلى الواقع الفزيائى وتستغل عناصره ، فقد أصبحت كل تجربة إنسانية تتضمن الاعتراف بقيام تلك العناصر الموضوعية ، وتقرر بالضرورة قيام علاقة بينها وبين الإنسان . « فالشىء أو الحادث الذى يقع — بأدق معانى الكلمة — خارجنا ، والذى لا تربطنا به أى رابطة ، والذى لا نعرفه ، من المحتمل ألا تكون له أى أهمية . وبمجرد أن تكون لأى شىء أهمية فإن هذا يعنى أن لنا به علاقة ، وأنه جزء منا ، إن كان من الممكن أن يكون وعينا به غير واضح ودقيق . وعندما عارض دكتور جونسون — بذهنيته البارعة — مذهب « بركلى » بأن ركل حجراً برجله فإنه قدم مثالا طيباً لحجته وإن لم يكشف من نفسه عن ميتا فيزيقى بعيد الغور كثيراً . والذى كان يهمه هو ألا يثبت أنه كان حجراً ، أو أن الحجر كان موجوداً ، بل إنه عندما ركل الحجر آذاه الحجر فى رجله . فالشىء الوحيد الذى يؤكده الميتافيزيقون هو أننا لا نعرف ، ولا نستطيع أن نعرف ، أى شىء عن طبيعة وجود الأشياء فى ذاتها ، عن طبيعة الأشياء كما توجد مستقلة عن الوعى الإنسانى . فالشىء نفسه — كالحجر — لم تكن له أهمية ، ولا يمكن أن تكون له — من وجهة النظر الإنسانية — أهمية . فالأهمية للعلاقة بين الشىء والشخص »[1] .

وإذن نستطيع أن نفهم التجربة الإنسانية على أنها علاقة ما بين الشىء والشخص ، أو — لنقل بتعبير اصطلاحى — بين الموضوع والذات .

(١) Whalley : op cit. pp. 39-40.

غير أنه ينبغى الآن التفريق بين نوعين من العلاقة التى تربط بين الذات والموضوع ، فلا يمكن أن تولد كل علاقة تجربة ، فضلا على أن تكون تجربة ذات قيمة ، وإن خالفنا فى ذلك الوجهة العامة فى أن الشيء ذاته يكون هاماً بمجرد أن تكون لنا به علاقة . فهناك علاقة غير مقصود إليها وغير مستوعبة من الذات ، وهى بذلك علاقة أبعد ما تكون عن أن تشكل التجربة الإنسانية الكاملة الشاملة التى نتحدث عنها بوصفها كياناً عضوياً مستقلا بحقيقته ، إذ إن هذه التجربة بصفة خاصة لا يمكن أن تتم إلا فى حالة أخرى ، ومع نوع آخر من العلاقة بين الذات والموضوع . هذه الحالة يسميها « هويلى » حالة الاستغراق فى الواقع ، أى أنها « مزاولة حادثة من الواقع ، أو الانهماك فيها أو بناؤها »[1] وهو يسمى هذه الحادثة حادثة نموذجية Paradigmatic . ويستخدم هذا الاصطلاح فى وجهين : (ا) فصورة التجربة الإنسانية أو مثالها إنما يوجد فى التجربة النموذجية وليس فى التجربة اليومية للإنسان فى الحياة العادية (ب) أن هذا النسق من التجربة حجة على ذاته ، وينطوى على برهانه الخاص ، وأنه حادث يحمل القيمة والمعرفة فى وقت معاً . . . والتجربة النموذجية هى شعور الاستجابة للارتطام الصريح بالواقع ؛ فهى توغل أو استغراق صادق فى الواقع . وعدم الاندماج أو الاستغراق فى الواقع معناه التجرد منه : فالتجرد مظهر لكل تجربة غير نموذجية[2] .

فعلاقتنا بالأشيا قد تنتج تجربة عادية كما هو الشأن فى حياتنا اليومية المعتادة حيث تمر بنا مئات الأشياء والحوادث مروراً عابراً ، وقد تنتج تجربة نموذجية هى التجربة التى تحمل القيمة وتحمل المعرفة . ونحن نسمى هذه العلاقة بالأشياء ، أعنى علاقة الاستغراق من الذات فى الموضوع ،

(١) Op. cit., p. 31,

(٢) Loc. cit,

علاقة جوهرية . وعلى هذا النوع من العلاقة ومن خلاله تبزغ المعرفة التأملية المرتكزة على تجربة نموذجية ، وهى تختلف بالتأكيد عن المعرفة الذهنية المجردة .

أيمكننا أن نذهب ـ فى محاولة الوصول إلى إجابة عن سؤالنا القديم : ما الحقيقة الأدبية ؟ إلى أن الحقيقة الأدبية هى تلك التى تقدمها لنا التجربة الإنسانية الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع ؟ . وعندئذ نستطيع أن نقول إن العمل الأدبى يمدنا بحقيقة أو بمجموعة من الحقائق لها نفس الوصف والمميزات .

الواقع أنه ليس من الضرورى — بل لعله لايحدث — أن يمدنا مجرد العلاقة الجوهرية بين الذات والموضوع بما نسميه الحقيقة ، فضلا على الحقيقة الأدبية ، لأن « مجرد الدخول فى علاقة مع موضوع يعد معرفة ، أما الحقيقة فهى حالة خاصة من حالات هذه المعرفة تفترض شروطاً معينة لاتتحقق بدونها . فالحقيقة إذن أدق من المعرفة وأضيق منها نطاقاً وهى أكثر صراحة وأوسع مقتضيات . ويترتب على هذا فارق آخر هو أن المعرفة « عملية » من العمليات قد تشتمل على مراحل عديدة، أما الحقيقة فهى المرحلة النهائية من مراحل هذه العملية . فالحقيقة هى تتويج هذه المعرفة ، وهى الحكم النهائى الذى يصدر بشأنها ، أو بعبارة أدق ، فالحقيقة « قيمة » تقدر بها المعرفة وتقاس تبعاً لها . »[1] وعلى هذا الأساس نكون قد وصلنا إلى مزيد من التحديد للحقيقة الأدبية . فيمكننا الآن أن نقول إنها حكم يتوج تجربة إنسانية نشأت عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع . والأدب الذى يحمل إلينا هذا النوع من الحقيقة أدب ذو طابع فلسفى ، لأن الحقيقة الفلسفية (على الأقل

---

(١) فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة ، ص ٥ .

فى المثالية والوجودية) ذات طابع أدبى ، وكلتاهما حقيقة غير مستقلة عن ذات الإنسان — كما قرر « يسبرز » من قبل . « وعندما كتب «كنت» « الأسس الميتافيزيقية للأخلاق » لم يكن عندئذ يعنى أن الميتافيزيقا علم ، بل على العكس ، كان يعنى بها دراسة ظروف التجربة الإنسانية (فى الأخلاق أو الفنون) ... وقد شغل المثاليون الذين جاءوا بعد «كنت» بـ « منطق » الوجود والتاريخ الإنسانى لا بمنطق علم من العلوم . وكانت الفلسفة عند شلنج صنوفاً من الشعر الرومنتيكى . وكان شوپنهور يصغى إلى الموسيقى بوصفها التعبير المقنع عن أعمق الحقائق الميتافيزيقية . وقد بدأ نيتشه يفلسف الأشياء بكتابة بحث عن المأساة الإغريقية. أما كيركجورد فلم يكن هو ذاته شخصاً ذا موهبة أدبية فحسب ، بل كان يعتمد دائماً على الفنون فى التماس الحجة والسند » .(١)

كل هذا يؤكد لنا التقارب فى طريقة النظر إلى الحقيقة وبناء المعرفة بين المنهج الأدبى ومنهج بعض المذاهب الفلسفية . فليس غريباً إذن أن نجد عملا أدبياً يتسم بطابع فلسفى ، أو عملا فلسفياً له طبيعة أدبية . فحيثما انعقدت الصلة بين الموضوع والذات وفى كل حالة يتخذ فيها من الطبيعة الإنسانية مركزاً لكل حقيقة واقعة ، فنحن بسبيل عمل فلسفى أو عمل أدبى . والمثالية الأفلاطونية والمأساة السوفكلية كلتاهما تصوران هذا المبدأ وتحملان نفس المعنى.(٢) كلتاهما تفسران الأشياء ، تفسيراً ذاتياً ، وتقيمان بناء من المعرفة لا يخضع دائماً لمناهج التحقيق الموضوعية والاختبارات العملية كما تخضع المعرفة العلمية .(٣)

---

(١) Meyerhoff : op cit., p. 140.

(٢) انظر Gustave E. Mueller: Philosophy of Literature; Philosophical Library, New-york 1948, p. 23.

(٣) انظر Meyerhoff : op. cit., p. 131.

والنتيجة التى ننتهى إليها الآن بعد هذا التحقيق هى أن الحقيقة المجردة أو المطلقة ليست موضع بحث أو تحقيق لأنها أقرب إلى أن تكون فرضاً منها إلى أى شيء آخر . إنها مجرد فكرة أو مثال لا يقوم إلا فى الذهن وفى حالات فردية . أما الحقيقة الواقعة فحقيقة عيانية، سواء أكانت متمثلة فى الطبيعة أم فى النفس . والعمل الأدبى محاولة لتفسير هذا الواقع وإضفاء القيمة عليه ، كما هو شأن الفلسفة . ويبقى بعد ذلك أن يكون للعمل الأدبى شكل معين ، أو ما نسميه الإطار الخاص الذى تذوب فيه هذه المحاولة التفسيرية ، فلا تكون بارزة على نحو مستقل — كما سبق أن أشرنا إلى « شو » — ولكنها كذلك لا تتلاشى بل تتمثل فى إطار العمل الأدبى كله . وكذلك لا يمكن أن تؤخذ الوقائع facts الجزئية التى يتضمنها العمل الأدبى على أنها تمثل بالضرورة حقائق تقف للامتحان الموضوعى ، لأن هذه الوقائع فى ذاتها قد تفيد فى باب المعرفة ، لكنها لا تمثل الحقيقة الأدبية .



الفصل الثاني

المسرح والحقيقة

التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني : وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة . والمشكلة في هذه الأنواع الأدبية دائماً — كما هي في غيرها من الأنواع الفنية — هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقة وكيف يعرضها ، ثم طريقة فهمه لها . أيمكن أن يكون اختلاف الأداة هو الفارق الوحيد بين عمل مسرحي وآخر شعري مثلا ؟ يقول كولردج : « هلم بنا ننظر فيما ينبغي أن تكون عليه الدراما . فمنذ البداية يتضح أنها ليست نسخة من الطبيعة بل محاكاة لها وتقليداً . وهذا هو ـ بصفة عامة ـ مبدأ الفنون الجميلة »[1]. فهذا المبدأ العام ـ فيما هو ظاهر ـ لا يفرق بين نوع فني وآخر في ارتباطه بالطبيعة التي جعلت موضوع محاكاة لكل الفنون . وهذا يقتضينا أن نبحث عن مزيد من التحديد لنوعية العمل المسرحي ولنوع تلك العلاقة التي افترضت بينه وبين الطبيعة .

وقد أحس ڤكتور هوجو بنفس هذه الحاجة عندما قال في افتتاحية كرمويل Cromwell (١٨٢٨) « يخيل لي أنه قيل : (إن الدراما مرآة تنعكس عليها الطبيعة) ، ولكن إذا كانت هذه المرآة مرآة عادية ذات وجه مسطح وصقيل فإنها لن تنقل إلى إلا صورة هزيلة للأشياء لا معالمها. إنها صادقة ولكنها باهتة . ومن المعروف جيداً أن اللون والضوء يضيعان

---

(١) Barrett H. Clark: Europian Theories of Drama; Crown Publishers, New York 1947, p. 27.

فى الانعكاس البسيط ؛ ومن ثم فإن الدراما يجب أن تكون مرآة عدسية، فبدلا من ان تعكس الصورة أضعف مما هى عليه إذا هى تجمع وتكثف الأشعة الملونة حتى تجعل من الشعاع نوراً ، ومن النور لهيباً . وعندئذ فقط يمكن أن تعد الدراما فناً بحق » . (١)

ورغم أننا ما زلنا مع هوجو فى مفهوم ضبابى إلا أنه قد أوضح لنا بلا شك عنصراً درامياً يفتقده تعريف كولردج ، وأعنى به عنصر التكثيف . ففى الحياة أشعة متفرقة لا تصنع فى وجودها على هذا النحو شيئاً ولا تعنى شيئاً أكثر من أنها قائمة ، والعمل المسرحى يؤلف بين هذه الأشعة ويكثفها فيجعل لها بذلك قوة التأثير كما يصنع لها معنى . فالعمل المسرحى على كل حال ليس نسخة من الطبيعة وليس محاكاة لها .

وفى الفصل الذى كتبه هنرى آرثر چونز H. A. Jones عن « الدراما والحياة الواقعة Drama and Real Life » تأكيد لهذا المعنى الذى ذهب إليه هوجو ؛ فهو يبين فى هذا الفصل من خلال دراسته لعنصرى الزمان والمكان اللذين يكثفهما الكاتب المسرحى بحكم الحيز الزمانى والمكانى المتاح له - يبين كيف أن المسرح لا يمكن أن يكون صورة من الحياة الواقعة ، لأنه لم يصادف خلال ممارسته للحياة ثلاثين عاماً مشهداً واحداً يصح أن ينقل كما هو على منصة المسرح . (٢) وهذا معناه أن الحياة - على ما هى عليه - لا تصلح لأن تكون عملا مسرحياً . ترى أيعنى هذا أن ما يقدم على المسرح لا يمثل الحياة ؟ .

---

(١) Allardyce Nicoll : The Theory of Drama, G. D. Harrap and Comp. 1931, p. 27.

(٢) Henry Arthur Jones : The Foundations of National Drama, Chapman and Hall; London 1913, cf. chap. IX, pp. 139 - 159.

فى تعريف هوراس للدراما يقول إنها « انعكاس للحقيقة truth »[1]
وهو تعريف — كما يقول نيقول — اقتبسه النقاد الواحد بعد الآخر مئات
المرات ، واتخذ أساساً لما لا يحصى من الكتابات وبخاصة فى عصر النهضة .
حتى العصور الحديثة نسبياً قـــد وجد فيها من يأخذ به ، لأنه وقع من
الأهداف الفنية للواقعيين فى القرن التاسع عشر موقعاً حسناً ، وهنا نجد أننا
لو افترضنا أن ما يقصد بتلك الحقيقة هو الحياة نفسها لوجدنا أنفسنا قد
عدنا إلى تقرير أن الدراما انعكاس للحياة . ولما كان هذا المعنى قد أصبح
مرفوضاً ، فقد صار من غير المستطاع القول بأن ما يقدم على المسرح « يمثل »
الحياة . غير أن الملاحظة قد أثبتت أن ما يقدم على المسرح لا يبدو - فى
الغالب - شيئاً غريباً على الحياة ، بمعنى أن الحياة يمكن أن تقبله وتتسع
له . وهذا ما عبر عنه سارسى بطريقة أخرى عندما عرف الفن المسرحى
بأنه « المجموع الكلى الذى نستطيع بمعونته أن نعبر فى المسرح عن الحياة ،
وأن نقدم إلى الألف والمائتين من النـاس المتجمعين ما يوهم بالحقيقة
illusion fo truth »[2]

ومرة أخرى لو افترضنا أن المقصود بالحقيقة هنا هو الحياة لكان
ما يقدم على المسرح شيئاً يختلف عن الحياة ولكنه يوهم بحضورها : فيم
إذن يختلف عنها ويوهم بحضورها ؟ . إنه يختلف عنها من حيث إنه لم يتخذها
نموذجاً يحتذى أو يحاكى بكل مفرداته وتفصيلاته ، وهو يوهم بحضورها
لأن هذا الذى يقدم على المسرح لا يتعارض فى جوهره مع ما يجرى كل
يوم فى الحياة على مرأى من الناس ومسمع .

وهنا يمكننا أن نترجم كلام هوجو - الذى يبدو شاعرياً - إلى شىء

---

(١) Nicoll op. cit., P. 24

(٢) Ibid; P. 27

ملموس نسبياً ، فالأشعة التى تتجمع وتتكشف لتصبح نوراً فلهيباً هى كناية - فيما يبدو - عن تلك العملية الدرامية التى تسفر عن ميلاد كائن جديد يتمثل فيه جوهر الحياة من خلال أعمال وأقوال تشبه ما يقع فى الحياة . ومن ثم لا تكون لهذه الأعمال والأقوال أهميـــة إلا بمقدار ما تكشف لنا عن ذلك الجوهر . فما يجرى أمامنا على المسرح من أعمال وأقوال يدخل فى روعنا أننانشاهد ما ألفنا من حياة،والواقع أننا سنستبصر من خلال تلك الأعمال والأقوال فى مجملها بحقيقة أو حقائق لا نصادفها فى الطريق : وفى عبارة موجزة نقول : إننا من خلال ما قد يقع فى الحياة نستبصر بجوهر الحيــــاة . ولعله من أجل ذلك أننا نجد جونز فى الوقت الذى يؤيد فيه نظرية أن المسرح يدخل فى روعنا أننا نشاهدالحياة، يذهب إلى أن الـكاتب المسرحى إنما تعنيه الحقائق الجوهرية الدائمة فى هذه الحياة لا الوقائع اليومية العابرة .

ونتيجة كل هذا أننا نشاهد على المسرح أشياء ندرك من ورائها أشياء أخرى . نرى على المسرح أفعالا ندرك من ورائها حقائق ، أوهـكذا ينبغى أن يكون الأمر . فالعمل المسرحى إذن يتمثل فى تحقق هذين العنصرين : العنصر العملى والعنصر الإدراكى . صحيح أن كلمة دراما كانت تعنى فى أصلها الإغريقى الشىء الذى يصنع ؛ فـكان للأعمال المحل المتقدم على الـكلمات ، وللرقص أسبقية على الحوار ، وللحركة الجسمية التقدم على الحركة العقلية(١)، غير أن تاريخ الدراما يحكى لنا تطورات هائلة يصبح معها هذا المعنى الأولى عبثاً . ففى أيامنا هذه قد يفكر الشخص حين يتحدث عن الدراما فى صورة أدبية لشىء يقرأ ويناقش ، ولـكنه نادراً ، بل لا يحدث مطلقاً أن يخطر له المعنى الأصلى .

(١) انظر Encyclopaedia Britannica : 34 th ed., vol. 7, p. 576 :

وهنا نكون قد وصلنا إلى قضية على جانب كبير من الأهمية، هى قضية العلاقة بين الأدب المسرحى والمسرح . أيدخل الأداء على المسرح عنصراً أساسياً ولازماً لقيام العمل الدرامى ، أم أن هذا العنصر يمكن الاستغناء عنه ويظل العمل الدرامى قائماً فى الكلمة المكتوبة أو المسموعة (كبعض المسرحيات المسجلة على أشرطة أو إسطوانات) ؟ .

رافدان أساسيان لا يستطيع مؤرخ الدراما أن يهملهما عندما يبحث عن المصادر التى ساعدت على قيام العمل الدرامى ، وهما عنصرا الملحمة والشعر الغنائى . من الملحمة أخذت الدراما عنصر « القصة » ، ومن الشعر الغنائى أخذت عنصر « العاطفة » . والقصة أحداث تقع ، والعاطفة شعور يحس أو يدرك . وقد تلازم هذان العنصران فى المسرح القديم ، وإن اختلفت بعد ذلك درجة كل منهما فى الأهمية ومدى تقدمه على الآخر . غير أن الثابت أن العمل المسرحى فى كل عصر لم يستطع أن يستغنى عن أحد هذين العنصرين . أيعنى هذا أن الدراما مزيج من الملحمة والشعر الغنائى؟. المؤكد أن المؤلف المسرحى لا يريد أن يعرض أمامنا قصة وقعت على النحو الذى عرضها به ، وهو كذلك لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التى ينقلها الشعر الغنائى ؛ « فالقصة فى ذاتها ليست درامية ، والشعور العاطفى فى ذاته ليس درامياً . مهمة الفن الدرامى ليست إبراز العاطفة فى ذاتها بل إبراز عاطفة تؤدى إلى عمل ؛ ورسالة الكاتب المسرحى ليست إبراز حادثة لذاتها بل لما لها من أثر على النفس الإنسانية . فعرض المشاعر العاطفية على ذلك النحو مجاله الشعر الغنائى ، ووصف الأحداث المثيرة هو مهمة الشاعر الملحمى »(١) . فالأحداث والمشاعر فى المسرحية ليست مطلوبة لذاتها

---

(١) Clark : op. cit. p. 358

وليست تكون الجوهـــر الدرامى ، إذ الدراما تقع وراء الأحداث والمشاعر . الدراما تقع وراء التجارب الإنسانية ولا تتمثل فيها . وبهذا فقط يمكننا أن نفهم العلاقة بين الدراما والحقيقة . فالعلاقة الحيوية هى علاقة الدراما بالحقيقة وليست علاقة العمل المسرحى بها (نعنى بالعمل المسرحى الدراما وقد أخذت الشكل المسرحى فى التنفيذ والإخراج) .

ولم يعد الآن لبس فى أننا نتجه إلى تقرير أن العمل الدرامى يمكن أن يقوم مستقلا عن المسرح . ولكى نكون أكثر دقة نقول إن « الجوهر الدرامى » يمكن أن يتحقق فى العمل الأدبى دون أن يحتاج هذا العمل إلى إخراج على المسرح .

وهنا لابد من عودة سريعة إلى « سارسى » للالتفات إلى حقيقة أن المسرح — حتى عندما نفهمه شخوصاً وأحداثاً ومواقف — لا يمثل إلا ما يوهم بحضور الحقيقة وإن لم تكن هناك فى الواقع حقيقة . ففن المسرح — بهذا الوضع — لا يعدو أن يكون محاولة ثانوية بالنسبة للدراما . وليس من الضرورى حين يفشل المسرح أن يكون سبب فشله الدراما نفسها . فالعناصر التى تؤثر بها الدراما فتنجح تختلف عن العناصر التى يؤثر بها المسرح . وهذا يجعل من الضرورى أن نميز بين ضرورات يقتضيها العمل الدرامى نفسه وضرورات يقتضيها المسرح ، أو الإخراج المسرحى للدراما .

وعلى هذا الأساس لو نظرنا إلى الحجة التى تساق عادة فى ضرورة ارتباط الدراما بالمسرح ، وهى أن الكاتب المسرحى يأخذ فى اعتباره دائماً ظروف المسرح والجمهور الذى ستقدم إليه الدراما ، وأنه مضطر لتشكيل عمله الفنى بما يوائم هذه الظروف،[١] لاستطعنا أن ندرك ما فى هذه الحجة

---

(١) Nicoll : op. cit. p. 79

من إيهام بأن العمل الدرامى نفسه يتأثر بهذه الظروف . فكل العناصر الشكلية التى يأخذها الكاتب المسرحى فى اعتباره لا تغير — ولا ينبغى أن تغير — من جوهر الدراما ذاتها .

وقول سارسى مثلا : « إننا لا نستطيع أن نفهم المسرحية بغير جمهور . . . والحقيقة التى لا يمكن المماراة فيها أن العمل المسرحى كائناً ما كان إنما يصمم على أساس أن يشاهده عدد من الأشخاص مجتمعين ومكونين لجمهور »[1] ، وإلحاحه هذا على ضرورة الجمهور فى المسرح حتى يتم الوضع الكامل للعمل المسرحى — ينبغى أن ينظر إليه من ناحية الفن المسرحى لا من ناحية العمل الدرامى .

وصحيح أن محاورات أفلاطون لا تصلح للمسرح ، بمعنى أن الجمهور لن يطيق قضاء بضع ساعات فى متابعة ما فيها من حوار فلسفى ، ولكن ليس السبب الأساسى فى ذلك فقدان عنصرى « الحركة » و « العاطفة » فى هذه المحاورات ، الأمر الذى يشد أنظار الجمهور إلى المنصة دائماً — بل هناك السبب الأصلى وهو أن هذه المحاورات لم تؤلف فى صورة درامية . وقد سبق أن رأينا أن الدراما ليست فى الحركة ولا فى العاطفة .

ومن جهة أخرى يمكننا أن نقول مع « كلارك » : إن فنون الرقص (الباليه ballet) والمسرحيات الصامتة غالباً ما قامت دون أى مساعدة من الشاعر المسرحى ؛ لأنها لا تعتمد على الكلمة المنطوقة ، وكذلك لا تعتمد — إلى حد كبير — على القصة ، بل تعتمد على الميل الحسى إلى اللون والموسيقى وحركات الرجال والنساء الرشيقة فى أزيائهم الجميلة المثيرة . هذا فضلا على المنظر المسرحى . ففن المسرح يمكن أن يكون — حتى حين

---

(١) Clark : op. cit. p. 391

يخلو من الدراما — غاية فى ذاته ، تماماً كما يمكن أن تقوم الدراما دون مساعدة المسرح . »[١]

وفى نفس الاتجاه يقرر اسبنجارن L . F. Spingarn. « أن كاتب الفن المسرحى لا يحاسب على أساس غير الأساس الذى يحاسب عليه أى فنان مبدع آخر، وهو : ماالشىء الذى حاول أن يعبرعنه ، وكيف عبر عنه »[٢]. وقد راح اسبنجارن يقتبس من كتاب « فن الشعر »Poetics لأرسطو عبارات يعزز بها نظريته ، فنقل عنه قوله : « يمكننا أن نتأكد من أن قوة المأساة يمكن الإحساس بها بعيداً عن التمثيل والممثلين» . وكذلك قوله : « ينبغى أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى — وحتى دون مساعدة العين — يرتجف هلعاً ، ويذوب شفقة لما هو واقع » . وأخيراً نقل قوله : « إن المأساة — كالشعر الملحمى — تحدث أثرها حتى بغير الحركة ، فمجرد القراءة يكشف عما بها من قوة » .[٣]

والمسألة فى الحقيقة مسألة تطور حضارى[٤] ، فلم يكن من الطبيعى أن تقوم الدراما مستقلة بوصفها عملا أدبياً فى المجتمعات البدائية . بل كان من الطبيعى أن يتدرج التأليف المسرحى من الأغانى والأناشيد ، الفردية والجماعية ، إلى الصورة الكاملة للعمل الدرامى . ومن الطبيعى أن تكون العصور الحديثة أكثر استعداداً لتقبل الدراما مستقلة عن المسرح . ولقد كانت المسرحية الأدبية فى صورتها الخالصة هى الأداة التى استغلها الجيل الأول من الرومنتيكيين ، فقد احتقروا المسرح المحدد بمبدأ .

---

(١) Barrett H. Clark : The Drama and Theatre; cf. The Enjoyment of the Arts; ed· Max Schoen; Philos. Libr , New-york 1944, p. 213.

(٢) ، (٣) Ibid; p. 210

(٤) انظر : Elizabeth Drew : Discovering drama; W. W. Norton; New York 1937, PP. 12-13

وتعنى حقيقة أن كتاب المسرح الكبار استبعدوا فى الأغلب الأعم من المسرح الشعبى ، وأنهم اضطروا لأن يقدموا أنفسهم للشعبُ القارئ - تعنى أنهم استطاعوا أن يتخلصوا من جمود العرف المسرحى المتداول . وقد كان لهم - نتيجة لهذه الحرية - أثر بالغ القوة فى الدراما الحديثة على نحو ما ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

هذه الصورة الجديدة من الدراما كانت تؤلف لكى تخرج على المسرح ، لكن مؤلفيها كانوا يعدون تقديم أنفسهم إلى القارئ فى الوقت نفسه شرفاً لهم . . .

لقد تعلم الجمهور أن المسرحيات يمكن أن تقرأ ، كما أدرك مديرو المسارح بعـــد وقت طويل أن المسرحيات التى نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية - من الممكن تقديمها على المسرح » (١)

و « لام » يؤكد أهمية الجانب الفكرى فى الدراما الحديثة وتقدمه عند المؤلفين على الإطار . وهو ينقل عن « مترلنك » رأيه فى أن معظم المآسى الكلاسيكية جامدة لا حركة فيها ، وإنما يتمثل جمالها وعظمتها فى لغتها وليس فى إطارها . ثم يقول : « وهذا يشير كذلك إلى خاصية هامة فى الدراما الحديثة . فأولئك الذين روعوا من أشباح إبسن ، وقصة الموت لاشترندبرج Strindberg بعد ذلك بعشرين سنة ، يبدو أنهم لم يلاحظوا أن هاتين المسرحيتين لا تتضمنان عملياً أية حركة . فالانطباع المروع الذى تولدانه هو نتيجة لما يقال ، نتيجة لما يسميه مترلنك (الحوار الدخلى) (٢) » .

ويكفينا فى هذا الصدد أن نثبت رأى ناقد معاصر من أولئك القلائل الذين تمرسوا بفن المسرح من وجهتيه النظرية والعملية وهو «إريك بنتلى» ،

---

(١) Ma tin Lamm : Modern Drama; tr. Karin Elliot; Basil Blackwell, Oxford 1952, p. xiii.

(٢) Ibid, p. xix.

فهو يقول لفريق الناس الذين يعتقدون أن المسرحيات لا تصلح للقراءة الصامتة : ما دام كل قارئ للتمثيلية مخرجاً مكتفياً بذاته وله مسرحه القائم فى عقله الخاص ، فإنى أذهب إلى أن القارئ المهيأ تهيئة طيبة يستطيع أن يمارس التمثيلية فى دراسته لها وأن يقدرها ، كما أذهب إلى أن التمثيلة التى تظهر عند القراءة رديئة كل الرداءة هى تمثيلية رديئة كل الرداءة » [1]

وهكذا يتضح لنا أن الدراما خلال العصور الحديثة قد تطورت فى علاقتها بالمسرح ذاته وبالإخراج ، فأصبح من المستطاع أن يستقل العمل الدرامى عن الإخراج المسرحى ، وأن ينظر إلى هذا العمل نظرة دراسة وتقدير ، أى نظرة نقدية دون،أن يكون فى ذلك أية جناية على جوهره .

وكما قلنا منذ قليل إن للوضع الحضارى أثراً فى تقدير الموقف ، فالعصر الحديث عصر قراءة ، رغم شيوع الوسائل الثقافية غير القراءة وما حدث فى الأدب المسرحى ، وإمكان قيامه مستقلا عن المسرح ، أى عن المجال الأول الذى ظهر فيه ، هو نفس ما حدث فى الأنواع الأدبية الأخرى . فنحن ـ بنفس الطريقة — نقرأ كل الأنواع الشعرية والقصصية قراءة صامتة وكان الأصل فيها ألا تقرأ .

وقد ذهبنا بعيداً فى توضيح حقيقة إمكان قيام العمل الدرامى مستقلا عن المسرح دون أن يفقده ذلك جوهره حتى كاد ينسينا ذلك الهدف الأصلى من هذا الجدال ، وهو صلة العمل الدرامى بالحقيقة ، فالآن يتضح لنا أن العصور التى نظرت إلى المسرح على أنه عنصر لازم ومكمل للعمل الدرامى كان من الطبيعى أن تعرف فى المسرح «محاكاة للطبيعة» أو «انعكاسه للحقيقة» أو ما شابه ذلك من تعريفات . فوجود المسرح فى تصورهم جعلهم

---

(١) Eric Bentley : The Playwright as Thinker; Rey al and Hitchcocb. New Yerk 1946, p. 4,

يبدءون — واعين أو غير واعين — من هناك ، من حيث يقوم الممثلون بأداء أدوارهم الوهمية . ومن ثم برزت فكرة « المحاكاة » وفكرة « الانعكاس » . وفى « عصر القراءة » لايمكننا أن نتصور أن علاقة الدراما بالحقيقة علاقة « محاكاة » أو « انعكاس » . وبالنسبة لمن يأخذون فى اعتبارهم عملية الإبداع الدرامى لايمكن أن تدل المحاكاة أو يدل الانعكاس على شيء . وكذلك الحال بالنسبة للتفكير الواقعى فلا يمكن تصور قيام نوعين من الحقيقة أحدهما محاكاة أو انعكاس للآخر . ولايبقى بعد كل هذا إلا أن تكون الدراما هى الحقيقة ، أو لنقل أن تكون كل دراما حقيقة .

* * *

واتحاد الدراما بالحقيقة معناه اتحاد الفنان بالحياة أو اتحاد المفكر بالفكر . فالمسرحية — ككل عمل أدبى آخر — ليست مستودعاً للأفكار أو الحقائق facts ، وإنما ترتبط الحقيقة فيها والفكرة بتجربة المؤلف . وإذا عرفنا أن جوهر الدراما هو الصراع [١] كان ذلك تأكيداً لحيوية الحقيقة المسرحية . إنها من نوع الحقيقة الأدبية أولا وقبل كل شيء . وهى لذلك لايمكن أن تقوم مستقلة ، بل تبرز خلال أجزاء من حياة بعض الناس يبصر بها المؤلف ، ويجعلها من نفسه موضع التأمل والتفكير . ورويداً رويداً تطفو بوادر الفكرة على السطح ، ثم تأخذ فى التشكل شيئاً فشيئاً — كما يقول « فرايتاج » فى كتابه « فنية الدراما Die Technik des Dramas » — من المادة الخام التى قدمتها إليه بعض الأحداث المثيرة . وتبدأ الفكرة فى التكون ، فتظهر فى البداية حركات مفردة ، تظهر فيها جوانب

(١) انظر : Jean Beraud : Initiation á L'art dramatique : Variétés Montréal 1936, p. 57.

من الصراع بين بعض الأشخاص وبعضها الآخر ، أو بين البطل والجو المحيط به . ثم تحدث عملية تشكيل جديدة ، فإذا بالعنصر الأساسى — رغم ماله من إثارة — إذا به ينفصل ، وإذا بعناصر أخرى مختلفة تضاف إلى الموقف ، ثم يجعل كل ذلك داخل وحدة تربط الأجزاء ربط المسبب بالسبب . وهذه الوحدة الجديدة التى تنتج عن هذا هى الفكرة فى الدراما وهى المركز الذى تدور حوله العناصر المستقلة الأخرى وتنجذب إليه بفعل غامض كما هو شأن البلور . وخلال هذه العملية تتحقق وحدة الموضوع وأهمية الشخوص والبناء الكلى للمسرحية [١] .

هكذا تتكون الفكرة فى المسرحية ، نتيجة لنوع من « النظر الموضوعى » فى مفردات الحياة . وهى لا تتكون منفصلة أو مستقلة عن العناصر المختلفة التى قدمتها ، بل تظل مرتبطة بها حتى النهاية ، مكونة معها « وحدة لا انفصام لها ، وهى جميعاً تعمل كالكائن البشرى ، ينتج ويمتد فى كل مكان »[٢].

وعندما تترجم الدراما إلى الشكل الأدبى الخاص بها — وأعنى بها الصورة الحوارية — يصبح الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها ، وليس فرصة لبسط الأفكار فى صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف وللشخوص المتحاورة . وقد كتبت الآنسة جان ميشيل فى بحث لها عن الحوار تقول : « يجب أن يكشف الحوار عن الشخصية ؛ فكل حديث لابد أن يكون حصيلة أبعاد المتكلم الثلاثة ، فيخبرنا عنه ، وعما هو كائن ، ويلمح إلى ما سيصير إليه » [٣] . وتقول

(١) انظر : Clark : European Theories of Drama, P. 354

(٢) Ibid P. 355

(٣) Lajos Egri ; The Art of Dramatic Writing; Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives London, Isaac Pitman & Sons 1950, p. - 233

فى موضع آخر : « لا تدع أبطالك يخرجون من طبيعتهم ليلقوا خطبة »[1] وهاتان الملاحظتان لهما أهميتهما فى مجال المقارنة بين الحوار الذى نقرؤه فى المحاورات الفلسفية والحوار المسرحى . فالحوار الفلسفى يهدف أولا إلى الكشف عن الفكرة فى ذاتها . أما الحوار المسرحى فيهتم بالكشف أول شىء عن الشخصية . وهذا يؤكد ما سبق أن ذهبنا إليه من أن الحقيقة التى يكشف عنها العمل المسرحى حقيقة تتوج التجربة التى سيمر بها شخوص المسرحية ، والتى لن تكتمل إلا باكتمال المسرحية ذاتها . فالحوار حركة بالشخوص نحو الاكتمال خلال مراحل التجربة ، وليس حركة بالفكرة التى جىء بالشخصية مقدماً من أجل إبرازها . المؤلف المسرحى لا يعرض فى عمله أفكاراً مجردة مهما كانت هذه الأفكار نيرة ، لأن عمـــله يرفض هذا المنهج ، وإنما تطفو الفكرة فى نفسه مصاحبة للأجزاء الرئيسية من القصة وللشخوص الرئيسيين وللأجواء العامة بألوانها وطعومها المختلفة .

وهنا ينبغى أن نؤكد أن المسرح الفكرى أو مسرحية الأفكار Drama of Ideas ليست — بناء على ما تقدم — هى ذلك النوع من المسرحيات التى يحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار . وإنما هى تلك المسرحية التى تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع . فليست الفكرة هى الهدف الأصلى من المسرحية ، وإنما هى تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات ، ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولا إلى العقول ، غير أن هذا لا ينبغى أن يطمس حقيقة العمل الفنى الأصيل ، وهى أنه يوحى

---

(١) op. cit; p. 235

بالفكرة وليس وسيلة لنقل الفكرة[1] .

وطبيعة « الفكرة الدرامية » ذاتها تتنافى مع أن تكون المسرحية وسيلة لنقلها . ذلك أن الفكرة هى المسرحية ذاتها . فالفكرة تتمثل أطرافاً حية مختلفة الأمزجة والمشارب ، مختلفة الإرادات والعواطف ، وهى أطراف تتجاذب وتتباعد ، وتنتصر وتفشل ، وتقوى وتضعف ؛ ويعتريها كل ما يعترى الحياة فى الكائن الحى من أحوال وظروف . وما يجرى على ألسنة الشخوص فى المسرحية من أفكار جزئية لا ينفصل عن موقفها وظروفها ، وليس هو — بعد — الفكرة الرئيسية الشاملة للمسرحية . إنها جزئيات تساعد هذه الفكرة على البروز حين ينتهى صراع الأقطاب المتقابلة إلى غاية . حتى الشخوص نفسها يمكن النظر إليها من حيث هى أجزاء من الفكرة لا على أنها مجرد أدوات لحمل الفكرة . ويذهب « كرين Crane » إلى أننا نتكلم عن شخوص المسرحية أو العمل القصصى على أنها رموز ، وفى حالات أخرى نتحدث عنها على أنها أشياء واقعية ، يعنى أننا فى بعض الحالات ننظر إليها لما ترمز إليه من فكرة أو دلالة ، وفى حالات أخرى ننظر إليها لذاتها ، أى أن ما تدل عليه من حقيقة قائم فيها . لكن هاتين الطريقتين من التناول كلتيهما — كما يقول كرين — من الممكن أن تتمثلا فى أى عمل فنى . وفى هذه الحالة يستقيم لنا أن نتحدث عن أوتلو ودسديمونا وإياجو — مثلا — لا من حيث هم أشخاص فحسب ، ولكن على أنهم يمثلون المفهوم الأوتلوى والمفهوم الدسديمونى والمفهوم الإياجى[2] .

---

(١) الإشارة هنا إلى عبارة لجورج سامبسون بصدد حديثه عن برناردشو ، انظر :
philip A. Coggin : Drama & Education ; Thames & Hudson, London 1956, p. 249.

(٢) انظر : R. S. Crane : The Language of Criticism anb the structure of Poetry, University of Torento Press 1953 ,P. 121.

وكائناً ما كان العصر ، وكائناً من كان المؤلف المسرحي، لم يكن بد دائماً من عملية تشقيق الفكرة الدرامية وتجسيم جوانبها المختلفة في بنيات إنسانية ما دام الهدف البعيد من المسرحية إنسانياً .

وقد لوحظ أن « معظم الناس يمرون في وقت من أوقات حياتهم الشعورية بتجربة يشعرون فيها أن عقولهم منقسمة قسمين ، وأن كل جزء يحتم على انتهاج خطة في الحياة تغاير خطة الجزء الآخر . وأصبح (صوت الضمير) شيئاً يضرب به المثل . وقد ذهب كتاب المسرح في العصور الوسطى إلى أن هذه الرغبات أو الدوافع العقلية المتعارضة تمثل أشخاصاً حقيقيين ، تقدموا بهم على المسرح بوصفهم شخصيات ، وما كان أكثرهم ! فقد كانت هناك الدوافع التي تدفع بالإنسان إلى الشر ، وكانت تعرف بالخطايا السبع القاضية ، كالزهو ، والحسد ، والخمول ، والتهور ، والبخل ، والغضب ، والشراهة ، وكان هناك كذلك الفضائل الخلقية السبع ، كالإيمان ، والأمل ، والكرم ، والعدل ، وقوة الاحتمال ، وضبط النفس ، والحكمة . ولم يكن جميع الكتاب على وفاق بشأن هذه القائمة ، لكن معظمهم كانوا متفقين على إبراز أن حياة الإنسان حرب بين هذه المؤثرات المختلفة . وهي حرب مستمرة في داخله أكثر مما هي في خارجه »[1] .

وفي حين جسم المؤلفون المسرحيون في العصور الوسطى الدوافع العقلية والرغبات الإنسانية في صورة شخوص « اكتفى المؤلفون الأوائل باختيار الأشخاص والأحداث من التاريخ أو الأسطورة ، وتقديمها في صراع نفسي »[2] . وهذه الشخوص التاريخية أو الأسطورية ينطبق عليها المعنى الرمزي الذي تحدث عنه كرين منذ قليل ؛ فيصبح بالمثل الحديث

(١) Whitfield (G. J. N.) : An Introduction to Drama, Oxford Univ. Press, 1938, p. 31

(٢) Lamm : op. cit. P. xiv

عن المفهوم الأوديبي والمفهوم الإلكترى والمفهوم الأورستى فى المسرح القديم . أما شيلر فقد ترك الدوافع والرغبات الإنسانية . كما ترك شخوص التاريخ أو الأسطورة ، وراح «يشرح الواقعة التاريخية نفسها» . ومسرحيته Wallenstein محاولة لصياغة التاريخ فى صورة درامية ، بأن يجعل العوامل المختلفة فى التاريخ ، بعد تجسيمها فى شخصيات ، تتصارع بصورة مباشرة الواحد مع الآخر [١] .

كل هذا يؤكد لنا أن الفكرة فى المسرحية الفكرية لا تقوم مستقلة ، وليست الشخوص مجرد أدوات لحملها أو نقلها ، وإنما تتمثل الفكرة فى هذه الشخوص ذاتها وهى تعمل وتتحرك وتتصارع وتتطور نحو غايتها . وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن المسرحيات الفلسفية . وقد أطلق « بنتلى » على مسرحية « خلف الأبواب المغلقة » لسارتر أنها مسرحية فلسفية « ليشخص فيها ذلك الارتباط بين مقتضيات التمثيل والفكر الجاد ، وتلك التجربة الأخيرة من جانب المذهب ضد الطبيعى فى الدراما الفرنسية ، وذلك التحليل الأخير للنفس عن طريق الفحص الدقيق الخفى بوساطة البصيرة» [٢] .

ونحن يكفينا فى تشخيص المسرحية الفلسفية أن يتحقق فيها ذلك التفكير الجاد فى صورته الدرامية ، لا فى صورته المجردة ، بحيث لا يطغى الجانب الفكرى على الصورة الدرامية . وهى بعد ذلك المسرحية التى تعبر عن حقيقة إنسانية جوهرية ، فتمثل بذلك الحياة فى أعماقها .

---

(١) Lamm : op. cit., P. x v.

(٢) Bentley : The Playwright as Thinker ; pp. 237 – 8

الفصل الثالث

المنهج الدرامى فى التفكير والتعبير

« إن المجتمع البشرى يدرج ويشب متغنياً »
« بأحلامه ثم يأخذ بعدئذ فى سرد أعماله ، »
« ثم يعمد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره . »

فكتور هوجو — مقدمة كرمويل

١ — إذا كنا نستطيع الآن أن نتحدث عن الأدب المسرحى المكتوب بوصفه جزءاً من الأدب العربى المعاصر ، فإن هذا لا ينسينا النظر فى سر تأخر ظهوره . ولسنا بسبيل التحقيق التاريخى لتأخر ظهور الأدب المسرحى ضمن آدابنا العربية ، وخلو أدبنا القديم من هذا النوع الإدبى الخطير . كل ما يعنينا الآن هو التماس مالهذه الظاهرة من دلالة فى مجال تطور الفكر العربى وتطور أدواته . ولقد حاولنا فى نصف القرن الأخير أن نعوض ما فاتنا فى مضمار التأليف المسرحى ، غير أن تعليل اهتمامنا الحديث بهذا النوع الأدبى لا تقاس صعوبته وأهميته فى الوقت نفسه بصعوبة تعليل تأخرنا فى هذا المضمار إلى هذا الوقت .

والسبب الشائع فى تفسير إحجام أدبناعن التأليف المسرحى فى عصوره الأولى ارتباط التأليف المسرحى القديم بالأساطير ، حيث يجسم فيها المؤلفون روح الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية . فهى نزعة وثنية لم يكن الإسلام ليقبلها ، ولم تكن معانى الدين التى استقرت فى نفوس الناس لتسمح بقيام تفكير من هذا النوع[1] .

(١) يرى الناقد الفرنسى جورج ألبيرآستر فى مقاله عن «مسرح توفيق الحكيم الفلسفى» أن الدراما الحقة ، والتراجيديا على وجه الخصوص، تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة=

وهذا الرأى يناقش من عدة جهات أهونها الناحية التى ذكرها الأستاذ توفيق الحكيم فى دفعه عن الإسلام تهمة وقوفه حائلا دون شيوع هذا اللون من النشاط الأدبى . وهو يقول : « لقد سمح للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التى أنتجها الوثنيون : فهذا كتاب (كليلة ودمنة) الذى نقله (ابن المقفع) عن (اللغة الفهلوية) ، وهذا كتاب (الشاهنامة للفردوسى) الذى نقله (البندارى) عن (الفرس) فى عهدهم الوثنى ! .. كما أن الإسلام لم يحل دون ذيوع خمريات (أبى نواس) ولا دون نحت التماثيل فى قصور الخلفاء ولا دون براعة التصوير فى (المنياتور) الفارسى ، كما أنه لم يحل دون نقل كثير من المؤلفات اليونانية التى جاء فيها ذكر لتقاليد وثنية[1] ، إلى آخر ما استدل به على تقبل الإسلام لأعمال تحمل طابع الوثنية .

ولم يكن بالأستاذ الحكيم حاجة لنقض هـــذا الرأى إلى كل هذا الاستشهاد ؛ لأن الأدب العربى لم يبدأ بعد الإسلام ، والتفكير العربى كذلك - نقول إنه تأثر بالإسلام لكنه كان قائماً على نحو أو آخر قبله . فالقضية إذن هى : لماذا لم يظهر التأليف المسرحى فى العصر الجاهلى ، حيث الديانات الوثنية من جهة ، وحيث الشعر الناضج والشعراء الفحول ، من جهة أخرى . ؟ فنحن لا نستطيع أن نتهم الإسلام بأنه وقف حائلا دون التأليف المسرحى ، لأن هذا النوع من التأليف لم يظهر قبله عند العرب ، ولا كان لديهم أى نوع من الميل إليه أو القرب منه فيما أنشأوا من شعر .

ويقال إن التراچيدى الإغريقية إنما نشأت فى حجر الاحتفالات

= الإسلامية . ذلك أنها تقتضى وجود مبدأ ثورى على نحو من الأنحاء ، كما أنها تبتعد عن العقيدة الدينية بعدأما . وحين يصطدم الإنسان بالقدر يتجدد فى نفسه الأمل بأنه ربما سنحت فرصة لتغيير قدر محتوم بفعل من أفعال الإرادة الحرة (التراجيديا الحقة تنبع من الدين ، ولكنها لا تزدهر حتى توضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤال) .

انظر المقال فى مجلة الآداب ، العدد ٧ ، يوليو سنة ١٩٥٧ ، ص ٣٤ .

(١) توفيق الحكيم : مقدمة أوديب ، ص ٢٠ ، ط / ٢ سنة ١٩٥٧ .

الدينية الموسمية ، فى أعياد الحصاد وأعياد باخوس . هـذا شأن التراجيدى الإغريقية ، أيتحتم لذلك ألا تنشأ التراجيدى إلا فى مثل هـذا النوع من الاحتفالات الدينية ؟ فإن كان لابد من ذلك فقد كان لدى العرب فى الجاهلية موسم دينى كبير هو موسم الحج ، وكانت مكة فى هذا الموسم تستقبل وفود الحجاج من كل صوب ، أما كان من الممكن أن تمثل فى هذه المناسبة قصة من القصص الدينية الشائعة آنذاك ؟ ، أو أن تظهر الأناشيد المناسبة والمنشد والجوقة على أقل تقدير ، ثم تتطور هـــذه العناصر إلى الدراما فيما بعد كما حدث عند الإغريق؟، لكن شيئاً من ذلك لم يحدث . وهو لم يحدث رغم توافر الظروف التى سمحت - فيما يقال - بحدوثه عند شعب آخر هو الشعب الإغريقى . فالشعراء وفرة ، والديانة الوثنية قائمة ، والاحتفال الدينى الموسمى لا ينقطع فى عام من الأعوام ، مما يضمن عنصر الجمهور . فإذا كان فن المسرح يتولد من الحياة ، وإذا كانت الحياة هكذا تتوافر فيها الأسباب الكافية، فلماذا لم يظهر هذا الفن على أية صورة من صوره فى العصر الجاهلى؟ .

يقدم الأستاذ الحكيم سبباً آخر حال دون قيام أدب مسرحى عند العرب وهو : « افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار »[1] . وهو سبب حضارى نحاول أن نعزو إليه كثيراً من الظواهر الأدبيـــة والفكرية عند العرب الجاهليين . ذلك أن من ينظر إلى بناء المسرح الإغريقى ، يحكم من الفور بأن هذا أمر لابد له من مدنية مستقرة ، وحياة اجتماعية موحدة مكتملة . والشائع أن هـذا اللون من الاستقرار ، الذى يضمن قيام مدنية من هذا النوع ، لم يكن متوافراً لدى العرب . غير أن المسألة ليست بهذه البساطة . ومن الصحيح أن شكل الحياة الاجتماعية له أثره فى تكييف المسرح وفلسفته واتجاهه ، كما حدث عند الإغريق ، حيث كان المسرح انعكاساً لكل ما يشيع فى حياتهم من مبادئ ومثل وفلسفات ، وكانت

---

(١) نفسه ص ٢٥ — ٢٦ .

المسرحيات ، المآسى منها والكوميديات ، شـــديدة المساس بحياة الناس وأسسها الاجتماعية والسياسية ، غير أن التقدم المدنى لا يمكن أن يكون هو الدافع إلى التأليف المسرحى ، أعنى أن المسرح من حيث هو مرفق اجتماعى لا يخلق المؤلف المسرحى . وقد بينت الدراسات الحديثة لحياة العرب قبل الإسلام أنها لم تكن حياة بدوية في مجملها، وأنها لا تفتقر إلى عنصر الاستقرار كما كان التصور القـــديم ؛ ففى حياة العرب فى جنوب شبه الجزيرة ، وفى شماليها الشرقى والغربى ما يوحى بقيام بنيات اجتماعيـة تستمتع فى حياتها باستقرار نسبى لا بأس به . أما من حيث التقدم المدنى والعمرانى فقد عرفت هذه المناطق المبانى الضخمة والقصور ، ولم يكن من الصعب عندئذ — لو احتاج الأمر — تشييد ذلك المرفق الاجتماعى المنشود، أى المسرح .

والذى أبغيه من مناقشة هذه الوجهة هو ألا نظن أن حياة الاستقرار وتقدم العمران هما السر فى قيام المسرح الإغريقى وعدم قيامه عند العرب. والقول بهذه الدعوى يحتم على صاحبه أن يعلل لعدم قيام المسرح العربى بعد أن صار للمجتمع العربى شكل مستقر بعد الإسلام ، وبعدم التقدم العمرانى الهائل الذى تم فى عهد الأمويين والعباسيين . ويقدم إلينا الأستاذ الحكيم هذا التعليل فيقول : « إن العرب فى الدولة الأموية ومابعدها ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى الذى يحتذى ، وينظرون إلى الشعر الجاهلى نظرتهم إلى النموذج الأكمل الذى يتبع . فهم قد أحسوا فقرهم فى العمارة ولم يحسوا قط فقرهم فى الشعر . وهم عندما أرادوا أن ينقلوا عن غيرهم وينهلوا ذهبوا كل مذهب ونظروا فى كل فن ، إلا فن الشعر الذى اعتقدوا أنهم بلغوا فيه الغاية منذ القدم »[1] .

---

(١) نفسه ص ٢٥

والواقع أن الشعر العربى القديم كان فى بابه كاملا وناضجاً ، لكنه لم يكن ليتطور ـ مع استقرار حياة الشاعر ـ إلى الشعر الدرامى . فليس من الحق أن الدراما تطور للشعر الغنائى . وكان من الممكن أن يظفر العصر الجاهلى بالشاعر الغنائى والشاعر الدرامى ، وأن يتمثل النوعان فى وقت واحـــد . غير أنه لما كان الشعر القديم لم يعرف المعنى الدرامى والشكل الدرامى ، تركز اهتمام الشاعر فى ذلك النوع الغنائى الذى وصل به إلى حالة كافية من النضوج والاستواء . ولو قد ظهر الشعر الدرامى فى العصر الجاهلى لكان حرياً أن يتطور على أيدى شعراء الأمويين والعباسيين المثقفين نسبياً . ومن الممكن تلمس بعض العناصر الدراميه فى شعر شاعر أو آخر عباسى ، غير أن المنهج الفكرى والنفسى العام لدى الشاعر العربى لم يكن ليسمح باستقلال هذه العناصر فى شكل أدبى جديد هو الشكل الدرامى . فصحيح إذن أن اتخاذ الشعر القديم مثالا يحتذى حال دون دخول أى شكل شعرى آخر كالشكل الدرامى ، لكنها حيلولة ما كانت لتكون ذات خطر لو وجد الشاعر الدرامى بحق ، وخاصة فى العصور المبكرة .

وقد تكون الأسباب السابقة منطوية على شىء من الحقيقة ، رغم أنها ليست فى مجملها كافية لتفسير الظاهرة . والمشكلة ـ بعد ـ خليقة ببحث تاريخى وإثنولوجى يكشف لنا عن مبررات من حياة العربى أكثر صلابة من كل ما تقدم من فروض . وإلى أن تتوافر هذه الدراسة لا نملك ـ فى بحثنا هذا ـ إلا أن نتقدم بفرض جديد فى مجال هذا التفسير ، يصح ـ بعد ـ أن يكون بدوره موضع امتحان ودراسة .

* * *

٢ — ونبدأ بأن نتساءل : ما الدلالة الخاصة للتعبير الدرامى؟. أو بعبارة أدق : ما الدلالة الخاصة للاهتداء إلى التعبير الدرامى ؟. ونستطيع ابتداء

أن نقول إن دلالة ذلك أن الإنسان قد أخذ يفكر فى الحياة . فظهور عنصر التفكير بشكل موضوعى إلى حد ما جعل الحياة صالحة لأن تكون موضوع التعبير . لكن هذا الفرض بهذه الصورة يبدو غير كاف ؛ ذلك أن التفكير الذى يتخذ من الحياة موضوعاً ليس غريباً على الإنسان حيث كان ؛ فالمقدرة الفكرية بهذه الصورة لم تحتكرها أمة دون أمة ، وليست وقفاً على أناس بذواتهم دون أناس .

لابد إذن من بعض التحديد ؛ فلابد أن يكون الفكر الموضوعى الذى هو أساس الشكل الأدبى الدرامى راجعاً إلى خاصية معينة فى منهج التفكير ذاته . فإذا كان كل الناس يفكرون بحق فى الحياة فإن طرائقهم فى هذا التفكير تختلف . ومن ثم يمكن أن يقال ـ ولعل هذا هو الفرض الراجح حتى الآن ـ إن المنهج التجريدى فى تناول الحياة لايدع مجالا لظهور الشكل الدرامى فى التعبير الإنسانى ، فى حين أن الفكر القائم على عرض تفصيلات الحياة وجزئياتها لتركيب كل تتمثل فيه « الوحدة التى تجمع الشتات » هو الأساس الصالح لظهور هذا الشكل الدرامى . فإذا كانت العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل ، ويعنيها العام فى صورته المتجاوزة لكل تحديد وتصنيف ، لم يكن غريباً أن نجدها لا تهتدى منذ البداية للتعبير الدرامى ولا تصطنعه حتى فى أزهى عصورها وأوج نشاطها .

ومع ما يبدو فى هذا الفرض من وجاهة ، ما زلت أحس بأن الشكل الدرامى لا يكفى لبروزه فى مجال التعبير أن يكون منهجه الفكرى موضوعياً يعنى بتفصيلات الحياة ، لأن مجرد ملاحظة الحياة فى تفصيلاتها المختلفة قد ينتج عنه التعبير السردى (القصصى) ولا يلزم أن ينتج عنه التعبير الدرامى . فالدراما ـ كما نعرف ـ ليست قصة أو سلسلة مترابطة من الأحداث كتلك التى تجمعها الحكايات القصيرة أو الروايات الشعبية

الطويلة . هناك — كما نعرف — عملية اختيار لما هو جوهرى من هذه الأحداث واستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية . وهى ليست عملية تجريد بقدر ما هى اهتمام بالعناصر الجوهرية فى الحياة . والمسألة كلها تتركز فى عملية الاختيار هذه ، فعليها تتوقف كل مشخصات التعبير . والتعبير الدرامى فى أقوى وأبرز صوره (الصورة المسرحية) يدلنا فى وضوح على أن مؤلفى المسرح يتميزون بصفة خاصة بمقدرة على مايسمى : « الإدراك المأساوى للحياه[1]». إن إدراك ما فى الحياة من مأساة، أو إدراك مأساويتها هو الغرض الذى نضيفه الآن فى سبيل تحديد ما لظهور التعبير الدرامى من دلالة خاصة . وبغير هذا الإدراك لم يكن من الممكن — فيما أرى — أن يظهر هذا التعبير الدرامى الراقى (أعنى الصورة المسرحية) مهما توافرت الظروف والاستعدادات الخاصة والعامة . وفقدان هذا النوع من الإدراك المأساوى هو — فيما أرى كذلك — السبب فى خلو تعبيرنا الفنى القديم من النزعة الدرامية . ونتيجة لذلك لم تتغلغل الدراما فى الشعر القديم نفسه ، كما لم يظهر الشكل الدرامى فى التعبير أصلا . والسبب فى ذلك أن الشاعر القديم لم يعرف المنهج الدرامى فى نظره إلى الأشياء أو الحياة ولم يصطنعه . قد نجد الشاعر — كغيره من الناس يعيش المأساة ولكنه لا يفقهها . قد يحسها ويحاول التعبير عنها لكنه التعبير العاطفى الغنائى لا التعبير الدرامى. وقصائد الرثاء وشكوى الزمان الكثيرة تمثل ذلك . فأنت فيها مع الشاعر تحس لوعة الفقد وتنكر الأيام ، وقد تطفر الدموع إلى عينيك لما تحمله إليك الكلمات من حرقة ، لكن هذه القصائد ليست من الدراما فى شىء ، وهى — رغم ما فيها من لواعج الحزن — لا تنطوى على ماسميناه الإدراك المأساوى للحياة .

(١) هذه العبارة لأونامونو ؛ انظر : Francis Fergusson : The Idea of a Theater ; Doubleday Anchor Books, 1953,

فالدراما كما تحتاج إلى الإحساس الحاد تستقطب — كما سبق أن رأينا — التفكير العميق . وكوننا نحس المأساة لا يكفى لإخراج الدراما ، إذ لا بد إلى جانب ذلك أن نفقهها . وشاعرنا القديم كان قصاراه التعبير عن حزنه وألمه ، فهو غاية ينتهى عندها مجهوده لا يتجاوزها ، أما ماذا بعد الحزن والألم فلا شىء ، ولا حركة .

والحقيقة أن المزاوجة بين مشاعر القلب ومدركات العقل هى المسلمة الأولى فى شعر يراد به أن يعبر عن كيان الإنسان وعن موقفه العام من الحياة . فالتجربة الإنسانية ليست مجرد انفعالات عاطفية إزاء الأحداث ، فهذه الانفعالات — كما سبقت الإشارة فى الفصل الماضى — لن تصلح وحدها أساساً لتعبير درامى ، وكل ما يمكن أن تصلح له التعبير الغنائى .

وهكذا ظل شاعرنا بعيداً عن مأساة الإنسان فى الحياة وبعيداً — بسبب ذلك — عن الصورة الدرامية التى كانت حرية أن تكسبه الخصوبة والعمق فصلا على الحيوية .

* * *

٣ — إن العناصر الأساسية التى لابد من توافرها وبروزها وتفاعلها فى كل عمل يحمل الطابع الدرامى هى : الإنسان والصراع وتناقضات الحياة . ولم أشأ أن أقول الإنسان وتجارب الحياة حتى لا نحتاج إلى وصف معين لهذه التجارب . فالإنسان فى كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً أى مع ذاته ، وأحياناً أخرى مع الآخر ، أى مع ذوات أخرى قد تكون ذواتاً إلهية أو طبيعية أو إنسانية أو أى نوع من الذوات التى يصطدم بها الإنسان فى حياته . فإن لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذى نتصوره وتجنب الإنسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر ، ذلك الاحتكاك الذى يذكى لهيب المعركة ، واكتفى بأن يمعن النظر ، وأن يتابع

الأشياء والحياة فى دورانها وصيرورتها ــ عندئذ لا يخلو الأمر من أن تنفتح بصيرته ــ فى سعيه الدائب لرصد الأشياء وفهم الحياة ــ على «التناقض» الذى يتمثل سواء فى أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيداً .

والإنسان فى الحالتين ، حالتى الصراع ورصد المتناقضات ، يستطيع ــ إذا أوتى القدرة التعبيرية ــ أن يقدم إلينا إنتاجاً دراميا من الطراز الأول . يستطيع أن يقيم بناء فلسفياً يفسر لنا فيه الحياة والأشياء . وهو تفسير له قيمته الخاصة لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة ، وتمثل لها . إنه فى الحقيقة ليس تفسيراً للحياة كما قال ماثيو أرنولد ، أو نقداً لها كما قال كولردج ، وإنما هو ــ كما انتهينا فى الفصل السابق ــ أقرب إلى بناء الحياة منه إلى ذلك التفسير أو النقد .

فتفسير الحياة يفترض منذ البداية أنها قد أصبحت قائمة أمامنا قياماً عيانياً كاملا ، وأننا نريد أن نحللها وننقد مفرداتها ومجملها ، أو ــ بعبارة أخرى ــ أن نبرز فيها نواحى الجمال ونواحى القبح . والحقيقة أن الحياة ليست ذلك الشيء الجاهز ، لكنها تلك المفردات المتفرقة المختلفة التى نحاول أن نجمعها وأن نربط بعضها ببعض ، وأن نؤلف منها ذلك المخلوق الذى نسميه بعد ذلك الحياة

* * *

٤ ــ ولكيلا يكون حديثنا تجنياً على شاعرنا القديم من جهة ، ولكى نعزز الفكرة أو الفرض أسوق مثالا أو مثالين يكشف لنا تحليلهما عن أن السر فى عدم قيام أدب درامى عند العرب قديماً هو فقدان ما سميناه الإدراك المأساوى للحياة .

إن الحياة لم تخل يوماً من الأيام من المأساة ، لكن ماذا كان موقف شاعرنا القديم منها ؟ إن حوادث الفقد أو الثكل تبعث الحزن فى النفس ،

لكننا لانريد من الشاعر أن يحدثنا عن حزنه ، سواء بالوصف أو التحليل ، وإنما يهمنا منه أن يسجل مجموعة المدركات التي تجمعت في نفسه وتطورت بالموقف الفردي الجزئي إلى تصور عام ، إلى القضية في أبعد أغوارها وأكثر مراحلها عنفاً وحدة ، أعني قضية الإنسان . وقد قلنا منذ قليل إن شاعرنا القديم لم يكن يقف ليفقه التجربة بل كان يكتفي بتسجيلها . وهذا هو النابغة يرثي أخاه فيقول :

لا يهنئ الناس ما يرعون من كلأ	وما يسوقون من أهل ومن مال
بعد ابن عاتكة الثاوي على أمر	أمسى ببلدة لا عم ولا خال
سهل الخليقة ، مشاء بأقدحه	إلى ذوات الذرا حمال أثقال
حسب الخليلين نأى الأرض بينهما	هذا عليها وهذا تحتها بالي

فالأبيات الثلاثة الأولى لا تعنينا في شيء ؛ فقد بدأ الشاعر باستجلاب الحزن إلى نفوس الناس وصرفهم عن التهالك على الحياة والاستمتاع بها بعد أن فقد أخوه الحياة وفقد العم والخال ، وهو الرجل الدمث الكريم الذي يعول عليه ، أما البيت الأخير فله أهمية خاصة ؛ لأن الشاعر ترك الناس وترك أخاه وخلائقه ، أو لنقل إنه ترك الحادث ووقف يتأمل قليلا ؛ فالبلدة التي صار إليها أمر المرثي مكان قفر ، لا أهل فيه ولا صحب . إنه القبر . وإذا كان الفراق على وجه الأرض بين الخليلين جسيما فما أجسم ذلك الفراق الذي يواري أحدهما التراب ويترك الآخر يدب فوق الأرض ! هل أدرك النابغة المأساة هنا ؟ .

الحقيقة أن النابغة قد عمد توا إلى تسجيل ذلك التناقض الذي يخلق المأساة ، والذي يقع في الحياة فيعطيها المعنى والدلالة . وقد لخص هذا المعنى في أبسط عبارة ممكنة ، وفي أقل ألفاظ ممكنة ، على نحو مذهل (هذا عليها وهذا تحتها بالي) . ومن الممكن أن نتبين في ذلك أن الشاعر قد استطاع

ملاحظة المأساة ، وأنه استكشف عنصراً دراميا ممتازاً تولد نتيجة لوقوع ذلك الحادث المؤلم ، حادث وفاة أخيه . لكن الغريب أن تكون هذه هى الغاية التى ينتهى عندها الشاعر . فهو لم يتحرك خطوة واحدة بعد ملاحظة هذا التناقض ، بل لعله لم يقف أمام هذا التناقض على أنه تناقض مطلقاً ، لكنه اكتفى من الملاحظة بالواقعة الحرفية فى ذاتها (هذا عليها وهذا تحتها). كما خرج من هذه الواقعة بدلالتها الحرفية كذلك ، وهى فرقة الخليلين .

فالنابغة إذن لم يدرك المأساة وإنما أدرك الجانب الحزين من الواقعة . وهو لم يبن من هذه الواقعة موقفاً دراميا ، رغم إمساكه بأطراف الدرامة فيها . فالصراع بين الإنسان والحياة لا يقوم إلا والإنسان يدب فوق الأرض ، والنصر الذى يمكن أن يحرزه الإنسان رهن ببقائه حياً . وبذلك تصبح «فوق الأرض» علاقة على انتصار الإنسان أو احتمال هذا الانتصار. أما الهزيمة فلا يمكن تحققها إلا إذا صار الإنسان «تحت الأرض» . إنه إذن صراع بين الفوق والتحت ، بين الحاضر والغائب ، بين المعلوم والمجهول ، بين الواقع والحقيقة . إنها درامة الحياة .

هذا مثال من موقف الشاعر العربى القديم من مأساة الحياة . فإذا تركنا الشاعر وقصيدته تلك التى لم يخرج بها عن غرض الرثاء — بجرد الرثاء — ونظرنا فى بعض جوانب الحياة ذاتها قبل أن يعرف العرب الإسلام وجدنا الحياة زاخرة بموضوعات درامية من الطراز الأول ، ولم يكن ينقصها إلا المؤلف الذى يلتقطها ويستغلها فى إطار مسرحى كان يكفينا منه أن يحقق الفكرة المسرحية دون الشكل المسرحى . وأسوق هنا مثالا له أهمية خاصة بالنسبة لمن يحبون أن يقارنوا بين الظروف التى ساعدت على قيام المسرح الإغريقى وتلك التى عاقت قيام المسرح العربى . والمثال يتلخص فى قصة افتداء عبد الله بن عبد المطلب . فيوم احتفر عبد المطلب بئر زمزم نازعته فيه قريش ، وكان يومذاك لم ينجب غير ابن واحد ،

فقال لهم إنكم تستضعفونني لأنني لست كثير الولد ، ولكن الذى سخرنى لهذا الأمر خليق أن يمنحنى من الولد من أكاثركم به . وإنى أقسم لئن منحنى من الولد عشرة ذكوراً أراهم بين يدى لأضحين له بواحد ! ومرت السنون ، وجاء اليوم الذى بلغ فيه أبناؤه من زوجاته عشرة بميلاد حمزة ، وكان عليه أن يوفى بنذره . وأصابه الهم فى ذلك ، لكنه قرر أن يبر بقسمه ، فجمع أبناءه فاذاهم جميعا يقرونه على الوفاء بالنذر ، ويتقدم كل منهم معلناً استعداده أن يضحى به دون إخوته . عندئذ كان لابد من ضرب القداح بينهم ، وينتهى الأمر باختيار أحب أبناء عبد المطلب إلى نفسه وهو عبد الله ؛ فيستاقه أمامه إلى المذبح وفى يده المدية . لكن بناته أخوات عبد الله وأمهن يقفن دونه ويستصرخن قريشاً لتخليصه من هذا المصير الأليم . وبعد لأى يوافق عبد المطلب على أن تدار القداح بين ابنه ومائة من إبله يضحى بها بدلا منه . وبعد لأى تستقر القداح على الإبل فيضحى بها وينجو عبد الله ليصنع بنجاته قصة تعيش فى ضمائر قريش زمناً[1] .

هذه القصة كانت حرية أن تلفت الشاعر ذا الحس المأساوى لأن يقف عندها ويمعن النظر فى موقف عبد المطلب ذاك بين الفدية التى فرضها على نفسه والتزم بها بقسم أمام الله وبين حبه لأعز أبنائه . ولم يكن القسم وحده هو المتحكم فى عبد المطلب وفى مصير عبد الله بل كان الشرف كذلك محركا أصيلا لإنجاز الضحية ؛ فماذا يكون موقف عبد المطلب — الزعيم الكبير لبنى هاشم — بين زعماء قريش وأفرادها حين يتخاذل ويضعف ؟. إن عنصر الصراع — العنصر الجوهرى فى العمل الدرامى — متوافر فى الموقف بشكل كاف ، والشخوص الأخرى التى فى القصة تعين عليه وتساعد على التطور به . غير أن درامة هذا « الفداء » لم تكتب . هذا

(١) انظر الدكتور طه حسين : على هامش السيرة ، دار المعارف سنة ١٩٣٣ ، ح ١ ص ٢٤ وما بعدها .

فى الوقت الذى نجد فيه قصة أخرى مشابهة عند الإغريق يستغلها الشاعر المسرحى هناك ، وقد يستغلها أكثر من شاعر ، فى أعمال درامية ، وأقصد بذلك قصة إيفجينيا فى أوليس . وتتلخص القصـــة فى أن أجا ممنون كان قد أرسل خطاباً إلى زوجته كليتمنسترا وابنتها إيفجينيا زاعماً أنه سيزوج ابنته من البطل أخيل . وكان ذلك فى مدينة أوليس Aulis حيث كانت الإلهة ديانا قد أرسلت إلى أسطول الإغريق فى طريقه إلى طروادة ريحاً معاكسة ، وذلك لأن الملك كان قد قتل غزالا من غزلانها المقدسة ، فتوقف الأسطول عن المسير وكادت الحملة على طروادة تفشل . وقد أعلن الكاهن كالخاس أنه يجب على الملك أجا ممنون أن يضحى بابنته لكى يهدئ من خاطر الإلهة . وكان هذا هو السبب الحقيقى فى أنه أرسل فى طلبها . غير أنه عاد فكتب خطاباً آخر يطلب فيه إلى زوجته وابنته أن تبقيا حيث هما ، ولكن أخاه منيلاوس يقابل الرسول فى الطريق ويعود به ، فيخبر الرسول أجا ممنون بما حدث ، وينشأ بينهما جدل عنيف ، ويبقى أجاممنون فى همومه . ثم تصل زوجته وابنتها وابنهما الصغير أورست . وعند بزوغ النهار يستيقظ المعسكر ، وتظهر الملكة وطفلاها ، وترحب بهم جوقة من النســـاء ، ويستقبلهم أجا ممنون بمرح متكلف ، وفى خوف مكتوم ، فى حين تبدو عليهم السعادة والشغف لمعرفة ما سيحدث من أمور سارة . وعبثاً يحاول أجا ممنون أن يقنع زوجته بالعودة إلى أرجوس ، وأن تترك له أمر تدبير الزواج والاحتفال به . وحين يعييه الأمر يمضى لأخذ رأى كالخاس . وفى أثناء غيابه يحضر أخيل لكى يقرر أنه لم يعد يستطيع الانتظار ، وأن الحملة يجب أن تصل إلى طروادة وشيكا . وهو يعجب من أن كليتمنسترا تكلمه على أنه زوج ابنتها ، وحين يخبره أحد العبيد بحقيقة الأمر يتأثر بالموقف ، ويعد بأنه يبذل قصارى جهده لتخليص الضحية . ويعود أجاممنون ليجد السر قد تفشى ، وتحاول زوجته أولا ، وبنته ثانياً ، أن تثنياه عن غايته ، لكنه

يؤكد لها أنه لا يستطيع أن يتراجع وبعد قليل يعود أخيل ليعلن أن الجنود يلحون فى إنجاز الضحية ، وفى هذه اللحظة تعلن إيفجينيا على نحو بطولى استعدادها للموت فى سبيل إنجاز شرف الجيش وانتصار الحملة ، وحتى يكسب أبوها ذكراً لا ينسى . ويقرر الجميع هذه الضرورة ، وبعد حفل رائع ، تغنى فيه الجوقة أغنية جنائزية وهى تقترب من مذبح ديانا ومع ذلك تظهر ديانا للأم الباكية لكى تخبرها أن ابنتها لم تمت بل قدمت بدلا منها ضحية أخرى فلا تصدق . ويملأ الحقد نفسها على زوجها ، وتهب الرياح ، وتمضى الحملة فى طريقها إلى طروادة[1] . ثم يصنع يوريبيد من هذه القصة مسرحية .

فالتشابه بين هاتين القصتين من حيث مدار الصراع واضح ، ويكاد لا يكون هناك أى فارق بين موقف عبد المطلب ذاك وموقف أجا ممنون ، فكلاهما مركز لصراع حاد بين إرادة مملاة أو مفترضة من قوة غيبية ، تساندها معان جماعية ، وبين عواطف إنسانية ذاتية ، وكلاهما لم يجد مناصاً من أن يضحى بعواطفه فى سبيل المجموع ، والتشابه بعد ذلك واضح فى موقف كل من إيفجينيا وعبد الله البطولى ، وهما يمثلان الوجه الآخر للمأساة .

وليس هنا مجال الدراسة المقارنة ، وإنما هو مثال من واقع الحياة العربية القديمة ، أردت أن أسوقه تعزيزاً لفكرة أن الحياة التى ألهمت شعراء الإغريق مسرحياتهم لم تكن صنفاً خاصاً من الحياة لم يتهيأ للشاعر العربى ، وإنما كل الإشكال يرجع إلى افتقاد هذا الشاعر ما سميناه الحس المأساوى للحياة .

* * *

---

(١) انظر الدكتور محمد غلاب ، الأدب الهلينى ، ج ٣ ، ص ١٩٤ — ١٩٥ (ط/١ عيسى البابى الحلبى سنة ١٩٥٢) .

٥ — وقد عرف أدبنا الحديث فن المسرح ، وظهر لدينا إنتاج أدبي مسرحي أمكن تداوله بالقراءة فضلا على المشاهدة ، فصرنا نستطيع أن نتحدث عن أدبنا المسرحي ، ولا شك أن ظروف هذا العصر كانت أكثر مواتاة من غيرها في أي عصر مضى لإنشاء هذا الأدب المسرحي . فأدبنا في العصر الحديث لم يعد يكتفي بأن يعبر في انفعال عن عواطفه ومشاعره العابرة إزاء وقائع الحياة ومشاهدها العابرة ، بل اتسع نطاق حسه وتجربته حتى شمل عصره في مجمله ، فتمثلت في نفسه أزمته مرتبطة بأزمة بلاده وبأزمة الإنسانية جمعاء . وكانت هذه الأزمة الموحدة الواسعة النطاق والعميقة الجذور هي الشرارة الأولى التي انطلق منها التعبير فيما بعد . لقد تمثلت أمام الأدب درامية الحياة وتقاطب الأضداد فيها فنبه ذلك فيه حسه المأساوي . وبيقظة هذا الحس تفتحت مجالات التعبير كما تحددت أشكال هذا التعبير .

الأزمات التي مرت بها مصر والعالم العربي على مدى العصور كانت خميرة طيبة تفتحت عن ذلك النوع من الاستبصار والإدراك الشامل للحياة في شتى جوانبها وفي ترابطها . ومن جهة أخرى كان عصرنا هذا هو عصر النهضة بالنسبة لمصر وللعرب والشرق الإسلامي كله . وفي عصور النهضة تبرز ألوان مختلفة من الصراع والقلق الخصب الخلاق ، وهذا وحده كاف للفت الأديب لفتاً قوياً إلى تيارات الحياة التي تتلاطم من حوله ظاهرة على السطح أو خافية في الباطن . واستيعاب الأديب لهذه التيارات يمده بالمادة الأولية اللازمة لأي تعبير درامي .

ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن ضرورة التعبير الدرامي في أدبنا الحديث إنما نشأت هنا ومن أرضنا ولدواع فرضتها ظروف حياتنا . ومن أجل ذلك كان أدبنا المسرحي تعبيراً صادقاً عن تطور الفكرة في حياتنا المعاصرة ، ذلك التطور الذي تجاوز في مدى نصف قرن ما تخلف عنه في

قرون . ولعلنا في بحثنا هذا نوفق في دراستنا لقضايا الإنسان في تلك المسرحيات ذات الطابع الفكري في أدبنا المعاصر إلى بناء تصور عام لحياة الفكرة في ارتباطها الأصيل بحياتنا العامة وظروفنا خلال النصف الماضي من القرن العشرين .

فإذا تقرر أن الدافع الأصيل والمادة الأولية التي جعلت التعبير الدرامي ضرورة ملحة في حياتنا قد برزا وعاشا على أرضنا ومن ظروف حياتنا ، فلا إنكار — من جهة أخرى — لأن الشكل الذي أخرج فيه أدباؤنا ذلك التعبير الدرامي — وهو هنا الشكل المسرحي — يدين بفنيته للمسرحيات الأوروبية . ومؤلف مسرحي بارز في حياتنا الأدبية كتوفيق الحكيم يعد مصداقاً لهذه الحقيقة ، فهو قد درس فنية المسرحية في فرنسا « فكان له من كثرة المران في متابعة قوالب المسرحيات أن خلص بقالب كلي في المسرحية ، شخصي ، نتيجة طبيعته المميزة بقدرتها على التمثيل . ومن هذا القالب كان يستنزل مسرحياته »[1] .

وعلى هذا النحو تكامل الجوهر الدرامي في حياتنا مع الشكل الدرامي المسرحي المعروف في الآداب التي سبقتنا في هذا المضمار لكي يخرج لنا من ذلك أدب درامي نرجو أن يكون في مستقبل الأيام أقوى أثراً منه في غابرها .

---

(١) الدكتور إسماعيل أدهم: توفيق الحكيم ، ص ٦٣ .

الباب الثاني

الإنسان والقدر



الفصل الأول

أوديب قديماً

تمهيد :

أسطورة أوديب أسطورة قديمة ترجع إلى أبعد العصور ؛ فقد تحدثت بها الأودسة في نشيدها الحادي عشر[1] . وهذا الأصل البعيد لها يجعلنا أقرب إلى اعتقاد أنها إغريقية بشكل كاف ، أعني أنها تعبير ضمن التعبيرات المختلفة عن جانب من جوانب الحياة الإغريقية ، وأنها تصوير لأشياء عرفها الإغريق ودخلت ضمن حصيلة تراثه ووراثاته .

غير أن هناك من الدارسين من يذهب بنا مذهباً آخر في تحقيق نشأة هذه الأسطورة ودخولها في مجموع الأساطير الإغريقية ، وأعني بذلك ما كتبه كتو عن أثر هيرودوت في شيوع هذه القصة التي ترجع في الحقيقة إلى أصل فارسي ، فهيرودوت يحكي لنا على نحو ممتع تلك المواقع الحربية التي كانت بين الإغريق والفرس في القرن السادس قبل الميلاد ، وهو يقصد إلى تأريخها . « وهذا التاريخ ينطوي على قصص رائعة . فهناك قصة تبلغ من الطول حداً لا يمكن معه حكايتها هنا هي قصة ميلاد قورش . وهي باختصار الحكاية العامة عن الطفل النابه الذي سيولد ، والذي سيصنع أشياء معينة . ويحاول البعض منع الولادة أو قتل الطفل ، وتفشل المحاولة ، وتتحقق النبوءة على نحو مفزع . وأسطورة أوديب صورة إغريقية لهذه

---

(١) انظر : مقدمة الدكتور طه حسين لترجمة أوديب وثيسيوس من تأليف أندريه جيد ، دار الكاتب المصري سنة ١٩٤٦ ، ص ١٢ .

القصة . ومن الشائق مقارنة قصة قورش التى حكاها هيرودوت بمسرحية أوديب الملك التى ألفها صديقه سوفوكليس ، فهى فى جوهرها نفس القصة ، ولكنها عند سوفوكليس تحمل مزيداً من الدلالة لا حد له »[١] .

ومعنى هذه الإشارة واضح ، وهو أن الإغريق إنما عرفوا قصة قورش تلك نتيجة لما كان من اتصال بينهم وبين الفرس فى حروب القرن السادس ، وأن الإغريق أعجبتهم القصة فأضفوا عليها طابعهم حتى كاد الأصل الأجنبى لها ينسى ، ولا تبرز منها إلا ملامح الشخصية الإغريقية . وليس سبيلنا الآن التحقيق التاريخى لهذه الواقعة ؛ فطبيعى أن تتبادل الشعوب التأثر والتأثير ، وطبيعى أن تشترك أحياناً فى صور التعبير بلا تأثر ولا تأثير ، بل للتشابه فى الطبيعـــة وفى الظروف ، ويبقى أن يشكل كل شعب ذلك التعبير بطريقته الخاصة .

ومن أجل هذا لا نستطيع أن نقول إن أسطورة أوديب تمثل الفكرة الفارسية تماماً ، ولكننا نستطيع أن نطمئن تماماً إلى أن مسرحية أوديب لسوفوكليس لا تمثل شيئاً فارسياً على الإطلاق ، وأنهـــا تمثل الفكرة والتصور الإغريقى . أما الأسطورة فليست - فى رأى جول لوميتر - إلا نوعاً من الحكاية الفلسفية الشعبية التى تخيلها فريق من الناس لكى يبرزوا من خلالها تلك البديهية الشائعة ، وهى أنه مهما يصنع الإنسان فإنه لا يستطيع الفرار من مقدوره .[٢] وأما المسرحية فقد حملت هذه الأسطورة مزيداً من الدلالة لا حد له — كما قال كتو بحق . إنهـا عمل خصب ، إن لم يكن أخصب عمل مسرحى وصلنا مما ألفه شعراء المسرح الإغريقى .

---

(١) H. D. Kitto : The Greeks; Pelican books, 19ˋ1, p. 110

(٢) Gustave Larraumet : Etudes d'histoire et de critique dramatiques; 2ième ed. 1899, Librairie Hachette, Paris, p. 10

— ١ —

أما الأسطورة فتحدثنا عن تلك اللعنة التى صبت على لايوس ملك طيبة ، والتى تحققت فى قصة ابنه أوديب . فعندما طرد لايوس من مملكته لجأ إلى بيلوبس ملك طنطالة ، ولكنه بدلا من أن يعترف له بهذا الجميل اختطف ابنه الصبى كريسبس . ويستعيد لايوس ملكه على مر الزمن ، ويتزوج أميرة تسمى جوكستا ، ولكن أبولو يحذره من أن لعنة نكباء قد صبت عليه نتيجة لسلوكه المشين إزاء بيلوبس ، وأن ابنه سوف يقتله .

وعندما تلد جوكستا ولداً يبعث لايوس فى طلب راع مسن ويطلب إليه أن يحمل الطفل إلى قمة جبل منعزلة يسمى جبل كثيرون ، على أن يقيده من قدميه حتى يموت . ولكن الطفل لا يموت ، بل يعثر عليه البعض ويحمله إلى قصر بوليب ملك كورنثة حيث عنيت به الملكة ميروب التى لم تنجب أطفالا ، وأسمته أوديب ـ أى « متورم القدمين » .

ويشب الصبى وهو يعتقد أنه ابن الملك والملكة . وتستقيم له الأمور على هذا النحو ، إلى أن كان يوم عيره فيه أحد الندماء السكارى بأنه ليس ابناً للملك والملكة ، وأنه لقيط . ويذهب الأمير الشاب إلى معبد دلف يستلهمه الحقيقة ، ولكنه يخرج من هناك بقرار خطير ، هو أنه قدر له أن يقتل أباه ويتزوج أمه ، وأن يجلب التعاسة لأهل مدينته .

ويظن أوديب أن هذه النبوءة موجهة إلى بوليب وميروب فيعدل عن العودة إلى كورنثة حتى يتحاشى تحقق النبوءة . ويمضى به الطريق إلى مكان عنده مفترق طرق . ولم يشأ أوديب ـ وقد اعتاد أن يكون أميراً ـ أن يفسح الطريق لعربة تحمل مسافراً آخر كبير السن ، كان يركب عربة يحوطها الخدم ويتقدمها البشير ، ورفض لذلك دعوة البشير الذى ما كان منه إلا أن قتل أحد فرسيه . ثم يتسع نطاق المعركة ، ويقتل أوديب

الرجل المسن الذى كانت العربة تقله ، كما يقتل كل الحاضرين سوى واحد استطاع الهرب . وطبيعى أن يكون ذلك الرجل المسن هو لايوس .

ويصل أوديب إلى مدينة طيبة مهبط رأسه وإن لم يكن يعرفها . هناك يجد أوديب فزعاً وارتباكاً يسود المدينة ، فقد كان هناك حيوان غريب مفزع له رأس المرأة وكتفاها وجسمه جسم لبؤة ، قد قبع على صخرة ، وراح يلقى الألغاز على كل من يمر به . ولكن أحداً لا يستطيع الوصول إلى الحل ، ويكون مصيره الهلاك على يد أبى الهول . ويأتى أوديب فيسأله أبو الهول : ما الحيوان الذى يسير فى الصباح على أربع ، وفى الظهيرة على اثنين ، وفى المساء على ثلاث ؟ . فيجيبه أوديب : هذا الحيوان هو الإنسان . فهو فى الطفولة يزحف على أربع ، وحين يشب يمشى على اثنين ، وعندما يشيخ يتكئ فى سيره على عصا . ويكون هذا هو الجواب الصحيح . ويستشيط أبو الهول غضباً لذلك ، ويلقى بنفسه من فوق الصخرة ، فينسحق ميتاً .

وسرعان ما يتلقى أهل طيبة نبأ مقتل ملكهم لايوس فى ظروف غامضة ، ولكنهم يشغلون عن هذا بذلك الشاب الذى خلصهم من الفزع الرابض عند مدخل مدينتهم ، وإذا كريون ـ أخو الملكة جوكستا ـ يتوج أوديب ملكاً على طيبة ، ويمنحه يد أخته زوجاً له وملكة . أما أوديب فلم يصنع ـ وقد أخذته الدهشة من الموقف ـ إلا أن قبل هذا الملك وهذه الملكة زوجاً له ، وأخذ يحكم المدينة فى سلام عدة سنين .

وولد لأوديب من جوكستا ولدان وبنتان ، أما الولدان فإتيوكل وبولينيس ، وأما البنتان فإسمين وأنتيجون . وسارت الحياة سيراً عادياً مع هذه الأسرة ، إلى أن نزل بالبلاد الطاعون والمجاعة ، وتجمع الناس فى جماهير كثيرة خارج أبواب القصر يرجون ملكهم أن يتشفع لهم لدى الآلهة الذين كان يبدو أنهم محنقون . . وأرسل كريون أخو الملكة

إلى معبد دلف ليعرف ما ينبغي أن يصنع حتى يرفع عن طيبة ذلك الشر ، فعاد برسالة محيرة تقول إن شيئاً قذراً يقيم فى هذه المملكة لابد أن يزال ، ولابد من الكشف عن قاتل الملك لايوس وعقابه . وهنا يأخذ أوديب فى البحث عن ذلك القاتل فى همة ونشاط ؛ فسأل عن المكان الذى قتل فيه الملك ، وعما جاء من أنباء مصرعه ، وهو فى أثناء هذا البحث يصب لعنته على ذلك القاتل .

وفى ذلك الوقت كان هناك كاهن كفيف يسمى ترزياس ، فأراد أوديب أن يستشيره فى الخطب . ويأتى الكاهن ولكنه يمتنع عن الإفضاء بشىء ، ويستعطفه أوديب حيناً ويتوعده حيناً آخر ، ولكنه لم يشأ أن يفضى بشىء . غير أن غضب أوديب جعله ينطق أخيراً بالحقيقة المروعة ، وهى أن أوديب نفسه هو ذلك القذر الذى ينبغى أن تتخلص منه المدينة .

وهنا يبدو لأوديب كأنما قد دبر كريون له هذه المؤامرة حتى ينفيه ويتوج نفسه ملكا على المدينة ، لأنه لم يكن ليصدق مطلقاً كلام الكاهن ذاك . ولكن ما يكاد الكاهن يذكره بقضيته الأولى وهى أنه لايعرف أبويه حتى يدب الخوف فى نفسه ، وإن كان ما يزال أميل إلى الاعتقاد فى أن هذه المؤامرة يدبرها كريون من أجل الحكم ، وعندئذ يقرر أن مصير كريون الإعدام . ثم تأتى الملكة وتلطف من حدة الموقف ، وتقرر براءة أخيها كريون ، كما تعمل على إزالة الخوف من نفس أوديب حين تقرر أن قاتل لايوس ليس فرداً بل مجموعة من قطاع الطريق ، كما أن طفلها من لايوس لا يمكن إلا أن يكون قد لقى حتفه على قمة جبل كتيرون حيث ألقى به . ويتلاشى الفزع من نفس أوديب ، ولكنه يأخذ فى البحث الهادئ عن القاتل . ويستدعيه هذا البحث إحضار الراعى الذى حمل الطفل إلى الجبل ذات يوم . وفى أثناء البحث عن هذا الراعى يأتى بشير من كورنثة يدعو أوديب أن يكون ملكاً عليهم بعد أن توفى پوليب .

وتستغل الملكة هذا الخبر لكى تخفف من آلام أوديب ومخاوفه ، ولكنه لم يكن ليستريح باله تماماً ، لأن بوليب وإن كان قد توفى ولم يقتل بيد ابنه (فيما يظن) فإن ميروب ما تزال هناك ، وهو يخشى العودة إلى كورنثة حتى لا يتحقق الشطر الآخر من النبوءة القديمة ، وهى أن يتزوج من أمه — ظناً منه أن ميروب هى أمه . وما يكاد أوديب يكشف للملكة عن هذه الهواجس حتى يأخذ البشير الكورنثى فى الكشف عن حقيقة أوديب ، وأنه ليس ابناً لميروب وبوليب وإنما هو ذلك الطفل اللقيط الذى جىء به ذات يوم إلى قصر الملك فى كورنثة . ثم يأتى الراعى ، وتلتقى أطراف الحقيقة ، ويبدو للعيان أن المصير الذى جاء به الوحى قد تحقق .

ثم تمضى القصة إلى غايتها ، فلا تطيق جوكستا الحياة وقد ظهرت لها حقيقة الإثم الذى تعيش فيه فتنتحر ، ويسمل أوديب عينيه ، وينفذ اللعنة التى توعد بها القاتل من قبل ، فينفى نفسه ، بعد أن يوصى كريون بأبنائه خيراً .

هذه هى الأسطورة ، وهى فى الوقت نفسه خلاصة القصة التى تضمنتها مسرحية سوفوكل[1] . وهذا التلخيص لا يعرض لشىء من الناحية الموضوعية ، وإنما هو مجرد استعراض للأحداث ، للإطار القصصى ، أو — بعبارة أدق — للجانب الحسى من الإطار القصصى . ولكن لا يفوتنا أن سوفوكليس لم يعرض القصة فى هذا النسق الذى لخصناها فيه ، بل كان لابد له من التزام حدود الإطار المسرحى وإمكانياته . وهو من أجل ذلك يستغل وسيلة السرد نفسها عندما يحتاج فى بعض المواقف إلى استرجاع

---

(١) انظر : H. A. Guerber : The Myths of Greece and Rome; Goerge G. Harrep 1955, pp. 172, ff.

ويشير جيربر فى هذا الكتاب (ص ١٧٠) إلى اختلاف الروايات فيما يختص بخروج أوديب وتولى ابنيه الملك بالتداول بعده ، أكان خروجه قبل مصرعهما أم بعده . وهو اختلاف مرجعه إلى سوفوكليس ويوريبيدس .

أحداث الماضى . فهو حريص كل الحرص على تنفيذ الإطار المسرحى أولا ، وعرض الأحداث ثانياً من حيث هى وقائع تشاهد ، أو وقائع تروى .

وهذا الإطار المسرحى الكامل هو الذى لفت أرسطو واستأثر باهتمامه ، ومنه استطاع أن يصور المقصود بالمأساة فى كتابه « فن الشعر » ، فأوديب التى ألفها سوفوكليس هى نموذجه للمأساة الكاملة الناجحة . ولعله من أجل ذلك أن ذاع صيت هذه المسرحية عبر العصور المختلفة ، وخاصة منذ القرن السابع عشر ؛ فلقيت اهتماماً كبيراً من رواد المدرسة الكلاسيكية الحديثة ، وعلى الأخص المدرسة الفرنسية ، فعنى بها هؤلاء الكتاب عناية خاصة ، وارتبطت لديهم هذه العناية بطبيعة الحال بكتابة أرسطو عن فن التراچيدى فى كتابه « فن الشعر » كما ذكرنا . ولم يقتصر الاهتمام بهذه المسرحية — فى الحقيقة — على كتاب المسرح ، يستنبطون منها ما كان يعنيه ارسطو بفن المأساة ، حتى يلتزموه فى كتاباتهم ، بل لقد عنى بها كذلك علماء النفس وعلماء الأخلاق والمؤرخون وكل المهتمين بدراسة الإنسان ومصيره . ولكن الواضح أن هؤلاء الدارسين لها لا يتفقون فى فهمها أو تأويلها ، إذ إنه من الغريب أن يتفقوا . ذلك أن المسرحية متعددة الجوانب ؛ ففيها القضايا الفنية ، وفيها القضايا الفلسفية والخلقية ، ثم فيها القضايا الدينية ، وفيها قبل كل ذلك قضية الإنسان . ومن هنا كانت نظرة كل باحث إلى هذه المسرحية مركوزة فى ناحية أو جانب من جوانبها . ثم لا ننسى أن كل دارس إنما يتناول المسرحية — قبل كل شىء — من خلال الإطار الحضارى الذى يعيش فيه ، والركيزة الثقافية التى تمثل محصوله من التجربة ، وموقفه فى الحياة ، وتفسيره لها .

ففى عصر الكلاسيكية مثلا ، أو — كما يسمونه — عصر العقل ، نجد كورنى وراسين يتأثران فى مسرحهما بذلك التفسير العقلى لمسرحية

أوديب ، ويبنيان أعمالهما الفنية المسرحية على أساس منه . ويتأثر فلتير بشروح كورنى فيبرز لنا قصة أوديب على أنها فى أساسها صراع بين أوديب القوى الفاضل وبين الآلهة الشريرة التى هبطت إلى مستوى الإنسان ، يساعدها ويحرضها على الشر الكاهن المفسد ترزياس ؛ فيجعل منها بذلك دعوة ضد الدين لها هدفها الأخلاقى الذى لا يمكن أن يخطئه الإنسان ، وهو إشباع حاجات العقل المتحرر [١] » .

ثم يأتى نيتشه ، وهو — كما نعرف — يمثل العصر الرومنتيكى ، فإذا به — متأثراً بمسرحية صديقه ڤاجنر المسماة « ترستان وإيزولده[٢] » — يكون وجهة نظر تختلف اختلافاً كلياً عن الوجهة السابقة ، ويخرج — من ثم — إلى نظرية أخرى عن العمل المسرحى [٣] .

والحقيقة أن كل المعارضات الكثيرة لمسرحية سوفوكليس ، والتى قام بها المؤلفون المسرحيون على مر العصور ، من سنيكا قديماً إلى چان كوكتو وعلى أحمد باكثير حديثاً — هذه المعارضات ليست إلا لوناً من التفسير يقوم به كتاب المسرح أنفسهم . وهم أنفسهم أولئك المفسرون الذين يصورون أولا وقبل كل شىء بيئاتهم الثقافية والحضارية بعامة خلال كل تفسير . ويطول بنا الوقوف لو عرضنا لكل المحاولات التفسيرية التى هى من هذا النوع ، وإن كنا سنعرض لبعضها بالضرورة ، وأعنى ذلك البعض الذى دخل ثقافتنا العربية ، وأصبح جزءاً من تراثنا الأدبى . والواقع أن هذه التفسيرات نفسها تحتاج منا نحن بدورنا إلى التفسير .

---

(١) Francis Fergusson : The Idea of a theatre. P. 29

(٢) وهى مسرحية رومنتيكية النزعة .

(٣) راجع : Fergusson : op. Cit. p. 29

فإذا نحن عدنا إلى سوفوكليس نفسه وجدنا تفسيرات لأوديبه ولكن من نوع آخر . إن التفسيرات التى يقوم بها الدارسون والنقاد ، وهى التفسيرات التى يمكن أن نصفها بأنها موضوعية . ذلك أنها ترتبط بالنص القديم نفسه ، وتحاول تحليله ودراسته فى إطاره الحضارى الخاص . وهى مع موضوعيتها ما تزال متعددة ، وكل تفسير منها له طرافته .

— ٢ —

وفيما يلى سنعرض لهذه التفسيرات ، لأنها تلق أضواء مختلفة على المسرحية القديمة ، فتزداد أمامنا وضوحاً . حتى إذا ما عرضنا لمحاولة المعارضة فى أدبنا العربى لهذه المسرحية استطعنا أن ننظر إليها فى ضوء خبرتنا السابقة بأوديب سوفوكليس .

ونبدأ ذلك بأن نتساءل : أكان سوفوكليس — حين استخدم هذه الأسطورة — يريد بمسرحيته إلى أن يعرض على الشعب الأثينى قصة راجت فيه وعرفها الجميع ؟ وماذا يمكن أن يجد فيها ذلك الشعب من قيمة إذا هى اقتصرت على مجرد الأسطورة الشائعة؟ فلابد أن يكون سوفوكليس قد أراد إلى أن يحملها مزيداً من الدلالة . فالأسطورة ذاتها بالنسبة لسوفوكليس لم تكن موضع إيمان وتصديق بحرفيتها كما لم تكن موضع سخرية كذلك . « ولم يكن عليه ، كيما يحقق غرضه ، أن يسأل نفسه ما إذا كانت أسطورة أوديب تحمل أى حقائق تاريخية . ولم يكن عليه أن يؤمن أن تمثيل شخصية أوديب أو مجرد الاحتفال بديونيس نفسه يضمن للأثينيين نتاجاً طيباً فى الذرية والزيتون . بل على النقيض ، لا بد أنه شعر أن الإيقاع المأساوى للقصة ، هذا الإيقاع الذى فطن إليه فى الأسطورة ، والذى أحس به وراء الشعائر الدينية ، والذى حققه بصور عدة فى مسرحيته — هذا الإيقاع المأساوى كان ترجمة للحياة

الإنسانية أعمق من أى عرض خاص لها ، أو أى فهم ظنى ،سواء أكان هذا الفهم علمياً وآخذاً بالنزعة العقلية أم كان دينياً ، ومع ذلك فهذا الإيقاع يشتمل على ذلك كله فى صورة كامنة »[١] . وهذا معناه أن سوفوكليس قد التفت فى الأسطورة إلى ذلك الجانب الإيقاعى فيها ودلالته على الحياة الإنسانية ، وهى الناحية التى لم يكن الشعب ليلتفت إليها ، « ومع ذلك فمن الممكن أن يكون سوفوكليس قد قبل معانيها العميقة — من كناية وتمثيل ودلالة صوفية — على أنها صحيحة »[٢] .

وهذا الإمكان ينشأ عنه إمكان آخر ، هو ألا يقتصر تفسير المسرحية على العناية بهذه الإضافة وهذا الفهم الخاص من سوفوكليس للأسطورة ، بل يظل الاهتمام بالدلالات الرمزية أمراً ضرورياً .

والآن كيف يمكننا أن نتمثل ذلك الايقاع المأساوى ؟. إنه يتمثل لنا بوضوح إذا اقتصرنا فى النظر على الإطار المسرحى الذى أخرج فيه سوفوكليس الأسطورة . فهو فى الحقيقة لم يعرض علينا الأسطورة كاملة كما تروى ، متحاشياً فى ذلك ما يجعل شخصية أوديب منفرة إذا هو أبرز منها الدوافع الغرزية فى زواجه من أمه ، ولكنه بدأها من تلك المرحلة المتأخرة نسبياً فى الأسطورة وفى حياة أوديب نفسه . فالطاعون يفتك بأهل طيبة ، أى بالشعب الذى يحكمه أوديب ، والذى أحب حاكمه العادل العامل على رفاهيته ، والذى سبق أن خلصه من ذلك الذعر الذى أشاعه فى المدينة أبو الهول . ويرتبط خلاص الشعب هنا بالاقتصاص من قاتل الملك السابق لا يوس . ومن هـــذا الموقف بدأ سوفوكليس مسرحيته ؛ فراح أوديب يبحث عن ذلك القاتل ، فجره هذا البحث إلى البحث عن

---

(١) Fergusson : op., cit., p. 47

(٢) Ibid.

نفسه . وهكذا كان الانعطاف من ذلك الموقف إلى الماضى جلاء للموقف الحاضر نفسه . فأوديب أمامنا ملك ، ولكن من هو حقاً ، وما حقيقته ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ستحقق فى تلك الحركة الموجبة للمسرحية ، وهى البحث عن قاتل لايوس : فحين نجد ذلك القاتل نكون قد عرفنا تماماً حقيقة ذلك الملك ـ أوديب .

وهكذا كان الموقف فى وقت واحد يعكس الماضى ليجلو الحاضر . وبين هذا الماضى وهذا الحاضر وقف أوديب ليشهد مأساة الزمن التى يتغلب فيها الماضى على الحاضر ، التى يقهر فيها المجهول المعروف ، التى يتغلب فيها المذنب على البرىء .

وهذا المعنى ليس تفسيراً عقلياً صرفاً للمأساة ؛ لأن اختيار سوفوكليس لأن يبدأ المأساة من تلك البداية ، هذا الاختيار الذى شكل إطار المسرحية ، هو — فى الظاهر — تأكيد لذلك الصراع . وما كان هذا ليحدث لو لم يبدأ سوفوكليس هذه البداية ، وبدأ كما تبدأ الأسطورة ، وسار معها خطوة خطوة ، ومرحلة مرحلة . لم يكن عندئذ ليتحقق ذلك المعنى لأن هذا هو فى الحقيقة إطار الأسطورة ، وللأسطورة دلالتها لدى الشعب الأثينى ، ولها ارتباطاتها الدينية . وحين وضعت هذه الأسطورة فى ذلك الإطار المسرحى الذى اختاره لها سوفوكليس تغيرت هذه الدلالة وتلك الارتباطات ، لمجرد الاختلاف فى الإطار . هذه بديهية . وهذا التفسير يلفتنا إلى حقيقة مهمة ، هى أننا لا نريد تفسيراً للأسطورة نفسها ـ كما تصنع عادة أغلب التفاسير ـ ولا لشخصية أوديب كما تعرض فيها (فهذا أحرى أن يهتم به دارس الأساطير وحياة الشعوب أو دارس علم النفس) ولكننا نريد تفسيراً للمأساة ولشخصية أوديب المسرحية .

إن سوفوكليس نفسه كان عمله الفنى مفسراً وموجهاً للأسطورة

أكثر منه مصوراً لها ، وذلك يتضح من مجرد الصورة التي ساقها فيها .

ومن الممكن أن نلاحظ من سياق الصراع في المسرحية ما يؤكد لنا التفسير السابق . فنحن منذ اللحظة الأولى نجد ذلك الصراع القوي الواضح بين أوديب والكاهن ترزياس . أوديب يبحث عن الحقيقة ، ويريد أن يصل إلى قاتل لايوس ، وذلك شيء حدث في الماضي وانقضت بعده سنون . وما كان أوديب ليذكره من تلقاء نفسه ، وما كانت جوكستا الملكة لتذكره به ، فليس هناك ما يدعو لذلك . ولكن جاء الوقت الذي لابد فيه من الكشف عن هذا الماضي ، وألحت الضرورة على ظهوره ، لأنه يحمل حقيقة ارتبط بها مصير شعب طيبة . ولم يكن هناك من يعرف هذا الماضي وهذه الحقيقة معرفة تشبه العيان إلا ذلك الكاهن . وكان ترزياس مكفوف البصر ، في الوقت الذي كان فيه أوديب بصيراً . ولكن أوديب لا يستطيع مع ذلك أن يعرف شيئاً عن ذلك الماضي . وعلى هذا النحو يتجسم أمامنا الصراع بينهما ليدل على ذلك الصراع بين الماضي والحاضر . فترزياس مكفوف ، وهو لا يريد الكلام ، ولا يريد أن يكشف لأوديب عن الحقيقة التي يعرفها . إنه الماضي المظلم المجهول في حياة أوديب والذي لا تبدو منه أية حقيقة . أما أوديب فبصير ، ولكنه ينشد المعرفة . وهو يطلب من ترزياس (أو ذلك الماضي المغلق) الكشف له عنها ، فيتودد إليه تارة ويزجره أخرى ، ويظل معه في أخذ ورد ، إلى أن يضطر ترزياس آخر الأمر إلى البوح بسره . ويعرف أوديب الحقيقة التي أعياه البحث عنها ، وهي أنه هو قاتل الملك لايوس . وعندئذ يذهب ترزياس ، فقد انقضى الصراع ، وتغلب على أوديب ، أو لنقل إن الماضي قد تغلب على الحاضر . والإنسان لا يخاف من المستقبل ولكنه يخاف من الماضي .

هذه إذن هي مأساة أوديب ، مأساة الإنسان ، أو مأساة الماضي

والحاضر فى حياة الإنسان . وهذا الإيقاع المأساوى هو الذى أبرزه سوفوكليس من خلال ذلك الإطار المسرحى الذى ضمنته الأسطورة.

والنتيجة البعيدة لهذا التفسير أن يدلنا سوفوكليس على إيمان بأن للكون نظاماً خاصاً لا يراه الإنسان ، بل إن الإنسان نفسه جزء من هذا النظام الكونى(١) . وهى نتيجة تتمشى تماما مع النزعة العقلية العامة عند الإغريق . وقد كان مفهوما لديهم أن الآلهة وحدهم — دون الإنسان — هم الذين يستطيعون إدراك هذا النظام .

فالإغريق — كما يقول كتو — لم يشكوا قط فى أن الكون لا يجرى كيفما اتفق ، بل هو خاضع فى ذلك لقانون ، ومن ثم يمكن تفسيره . وهذه الفكرة تصادفنا منذ عهد هوميروس ، أى قبل العصر الفلسفى ، فوراء الآلهة (وأحيانا تمتزج بهم) قوة مبهمة يسميها هوميروس Ananke ، أو الضرورة الحتمية ، أى نظام للأشياء لا يستطيع الآلهة أنفسهم الخروج عليه . وقد قامت المأساة الإغريقية على أساس من الاعتقاد فى أن القانون هو المتحكم فى أعمال البشر وليس الصدفة . وفى أوديب سوفوكليس . . . « يتنبأ ، قبل أن يولد أوديب نفسه ، بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه . وهو يصنع ذلك عن جهل تام . وتكون المسرحية عبثاً لو فسر هذا بأنه يعنى أن الإنسان لعبة فى يد قدر خبيث ، ولكن ما يعنيه سوفوكليس هو أن هناك تصميما design يتمثل فى أكثر الأحداث المتصلة تعقيداً ، والتى تبدو عرضية ، وإن كنا قد لا نعرف مغزاه(٢) .

وهنا يمكن أن يتحور ذلك الإيقاع المأساوى الذى تحدثنا عنه لكى

---

(١) يشير كتو إلى أن القوى التى تحكم فى العالم الطبيعى لابد أن تحكم كذلك فى العالم المعنوى. (انظر : Kitto : op. cit., p. 197).

(٢) Kitto : Ibid., pp. 175 - 7 .

يبرز لنا فى صورة تفيض بالدلالة . فالواضح أن كل الأحداث التى ارتبطت بحياة أوديب منذ ولادته حتى نكبة الطاعون كانت تتسم بطابع الصدفة . فعثور الراعى الكورنثى عليه فوق جبل كتيرون ، وإهاجة أحد الندماء السكارى له ، وقتله لأبيه ، وتوليه عرش طيبة ، وزواجه من جوكستا ، كل هذه الأحداث تبدو كأنها وقعت عرضاً ، وتجعل من أوديب ابناً للصدفة ، توجهه ، وتصنع به ما شاءت . ولم يكن الإغريق ليجدوا مشقة فى إدراك هذا الدور الذى تقوم به الصدفة فى حياة أوديب ، بل لعلهم أدركوا ذلك من الأسطورة قبل أن يدركوا أى شىء آخر .

وعلى هذا الأساس يبرز فى المسرحية مبدآن كونيان يتنازعان الإنسان : مبدأ الصدفة ، ومبدأ النظام والتصميم .

أما مبدأ الصدفة فقد عبرت عنه جوكستان فى وضوح كاف حين قالت : «ماذا يجدى الإنسان أن يملأ نفسه ذعراً ؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله ، دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له . والخير أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع ... »[1] .

وأما مبدأ النظام والتصميم فقد تحدثنا عنه منذ قليل .

الصدفة هى الحقيقة الظاهرة ، والنظام هو الحقيقة الخفية . وبذلك نجد أنفسنا قد عدنا إلى الإيقاع الأصلى فى هذه المأساة ؟ فإذا بالخفى يتغلب على الظاهر ، فيتقرر النظام للكون ويتحطم مبدأ الصدفة . وحين يقول أبولو بنبوءته يكون ذلك بعد معرفته — من حيث إنه إله — بذلك النظام الذى يتحكم فى الكون والإنسان . أما ما الحكمة من ذلك النظام الذى راح أوديب ضحيته فشىء قد لا نعرف مغزاه — كما قال كتو .

---

(١) من ترجمة الدكتور طه حسين لمسرحية أوديب ملكا ضمن أعمال سوفوكليس بعنوان « من الأدب التمثيلى اليونانى — سوفوكليس » ، دار المعارف بمصر ، ص ٢٣١ .

هـذا هو التفسير الذى يمكن أن يرتبط بالمسرحية بصفة خاصة ، لأنه لا يصدق إلا مـع الإطار المسرحى الذى عرض سوفوكليس المسرحية من خـــلاله .

— ٣ —

وهناك تفسيرات أخرى أقل من هـذا ارتباطاً بالمسرحية ، لأنهـا فى الحقيقة ترتبط بالأسطورة ذاتها . ولكنها مع ذلك أبعد عن النزعة العقلية السابقة ، وأكثر اندماجا فى الواقع ، وأحكم ربطاً بـين المسرحية والمجتمع الأثينى فى القرن الخامس قبل الميلاد .

ويستدعينا هذا أن نلم بظروف الحياة فى ذلك المجتمع فى ذلك الوقت حتى يمكننا تمثل الدلالات التى تنتهى إليها هذه التفاسير .

كان لدى الرجل الإغريقى المتوسط فى القرن الخامس قبل الميلاد موجهان ومبرران أساسيان لسلوكه فى الحياة هما : مصلحة المدينة وقوانين السلف وتقاليدهم . فمصلحة المدينة لهـا المكان الأول ، ثم تأتى بعدها العقيدة الدينية التقليدية ...[١]

والواقع أن نظام الحياة فى المدينة الإغريقية كان له تأثير كبير فى تكييف الحياة المثالية عند الإغريق ؛ فقد كان رجال الحكم — كما كان الفلاسفة على السواء — يجدون سعادتهم فى أداء واجبهم المقدس نحو المدينة . والمؤلفون المسرحيون والمؤرخون فى القرن الخامس قبل الميلاد يعكسون لنا فى كل صفحة تقريباً من مؤلفاتهم إحساسهم بقيمة المدينة من حيث إنها تهيء المجال لتحقيق الحياة الصالحة . والفلاسفة الذين حاولوا تحديد طبيعة الخير الإنسانى ومستواه عن طريق الاستدلال العلمى لم ينحرفوا عن الجادة حين ذهبوا إلى أن الحياة الوحيدة التى تستحق أن

(١) Gilbert Murray ; Stoic, Christian and Humanist; George Allen & Uuwin, London. 3rd imp. 1946, p. 92.

يعيشها الإنسان هى تلك الحياة التى يعيشها المواطن الإغريقى فى ظل حكومة المدينة الهلينية .

ويعنينا فى هذا المجال أن نقف عند عاملين أخلاقيين كانا يكيفان الحياة الإغريقية ، ويمدان الشعراء بكثير من الأفكار التى تناولوها فى شعرهم . وأول هذين العاملين هو ما أطلق عليه الإغريق لفظة Sôphrosynê ، وهى لفظة يصعب ترجمة معناها فى لفظة واحدة ، ولكنها تعنى « سلامة العقل » ، أو ما يمكن أن نسميه « راحة البال » . وبذرة هذا المعنى تبدأ عند هوميروس بما يسميه التوقير aidôs ، وهو الشعور الداخلى الذى كان يكف يد الإنسان أيام الحروب البربرية عن الطفل اليتيم مهما أساء ، وعن المسن ، وعن طالب الرحمة ، وعن العدو حين يسقط . وهو شعور يختبر به ميله إلى الجبن أو إلى الخيانة ، كما جعله يحس بالواجب نحو الوالدين والحكام والآلهة . وعندما تطورت لفظة Sôphrosynê فى العقل الإغريقى تحدد معناها الجوهرى بضبط النفس وطاعة القانون ، سواء أكان قانون الدولة أم قانون المبدأ الداخلى للإنسان ، وذلك مقابل الإغراء المحدق به فى إساءة استخدام المال والقوة ، وفى وضع مطالب الطموح الشخصية فى مكانة أولى بالنسبة للوفاء بمطالب المدينة .

وإلى جانب هذه المعانى السلبية كان للفظة Sôphrosynê معنى إيجابى فى حياة الإغريق ؛ فهى تعنى النظرة الصادقة ، تلك التى تنبع من المعرفة الشخصية ، والتى تمكن الفرد أو المجموعة من العمل وفقاً للحكم المتوازن على الأشياء .

أما العامل الثانى ، وهو العامل المقابل فهو ما عبر عنه الإغريق بلفظة hubr s . وهذه اللفظة فى أصلها تعنى تجاوز الحد فى عنف ؛ ونشوة

الانتصار العارمة ، وزهو الحياة الذى يجعل الإنسان يدوس بقدمه قوانين الآلهة والناس المدونة . وهى بذلك تقابل لفظة الرذيلة . ويتضح معناها عملياً فى التعطش إلى القوة الذى يدفع الشخص أو الأمة دفعاً عنيفاً كما لو أن شيطاناً يدفعها إلى تأكيد ذاتها على نحو لا تحده حدود . وعندما ظهر حكم الطغيان فى القرن السادس أيام التوسع التجارى ، وحين كثرت الثروة فى أيدى الناس كان ذلك ينظر إليه على أنه مظهر سيادة الرذيلة فى الحياة العامة فى الجمهورية . ثم أطلق هذا المعنى فيما بعد على العمل الجماعى الذى تقوم به أمة دفعها زهو الإمبراطورية إلى تهديد الاستقلال الهلينى ، كما هو الشأن فى الغزو الفارسى (وهذا المعنى يتضح لنا فى مسرحية « الفرس » لإسخيلوس) .

هذان المعنيان تركز حولهما كثير من الأفكار التى تناولها شعراء المسرح. وهذا يدل على أن الشعراء الإغريق لم يكونوا من مواطنيهم بمنزلة الأنبياء فحسب ، بل كانوا كذلك يمثلون المعرفة الواعية بوظيفتهم من حيث هم المربون الأخلاقيون للشعب الإغريقى .

ولم يكن صوت الشعراء هو الصوت الوحيد الذى يستمع إليه الإغريق. ففى القرن السادس ظهر صوت آخر هو صوت الفلاسفة الذين كانوا يدعون لأنفسهم ، فى صورة منافسة لدعوى الشعراء ، مهمة تعليم الناس حقيقة العالم والحياة الإنسانية .

ففى القرن السادس بدأ الفلاسفة اليونيون Ionian مثل طاليس وأنكسمندر يبحثون فى أصل الوجود ، فى المادة الأولية التى تتكون منها العالم. وهذه المادة الأولية التى أطلقوا عليها اسم (physis = nature) أصبحت موضوع بحثهم. وقد أدى مجهودهم فى هذا البحث إلى ظهور نظرية هرقليطس فى القرن الخامس، تلك النظرية التى تقول إن حياة الطبيعة تتألف من قوى متعارضة

متنازعة كل منها فى تجاذب وصراع مع القوى الأخرى . ومن حركتها المتبادلة تحدث وحدة العالم المنسجمة .

أما فيما يختص بموقف الفلاسفة الإغريق من الحقيقة فنجد أن فيثاغورس فى القرن السادس يذهب إلى أن « العالم عدد » ، الأمر الذى جعل المفكرين يقولون باستقلال حقيقة العالم الطبيعى . وفى جنوب إيطاليا تقوم مدرسة بارمينيدس على الشك فى وحدانية الحقيقة . الأمر الذى يجعل الفلاسفة فى منتصف القرن الخامس يقفون موقفين مختلفين، فيتفقون على أن الحقيقة لهـا جسم مادى ، آخذين فى ذلك بوجهة النظر القديمة ، كما يتأثرون ببارمينيدس فيقولون إن الحقيقة ليست واحدة بل متعددة . وهذا البحث فى وحدانية الحقيقة أو تعددها سرعان ما ظهر صداه - بعيداً عن مجال البحث فى الطبيعية - فى مجال البحث الأخلاقى . وكانت المشكلة التى برزت هى : بما أن المستويات الأخلاقية والمعتقدات الدينية وقوانين المدينة ودساتيرها تظهر - كالطبيعة الفزيائية - فى صورة من الثبات والتغير ، فهل يتبع ذلك أنها ليست لها إلا قيمة محلية متنقلة ، وأنها أفكار أقامها القانون الإنسانى مقام الحقيقة وإن لم تكن صادقة الدلالة عليها ؟. أم أن هناك أخلاقاً طبيعية ، أى قانوناً لا يتغير عن الله أو الإنسان ، بحيث تعد الأفكار المتغيرة هى التجسيم المتغير لها ؟.

هذه المشكلات بحثت فى منتصف القرن الخامس ، ولم يكن من الممكن أن يتحاشاها الإغريق بعد أن مروا بقرن كامل من الزمان فى البحث النظرى . ولم تؤد هذه المشكلات إلى ظهور فلسفة أخلاقية ودينية فحسب ، بل إلى مفهوم جديد موسع لطبيعة الحقيقة ، ومكانة الإنسان ، ومصيره فى الكون . (١)

---

(١) راجع فى هذا التلخيص :
W. G. De Burgh : The Legacy of the Ancient World; pelican Books 1953, vol. 1, pp. 116 ff.

— ٤ —

وفى ضوء هذه الصورة للمبادئ والأفكار التى شغلت الإغريق فى القرن الخامس وقبله نستطيع أن نبدأ فى تمثل التفسيرات الأخرى لمسرحية أوديب، أو ـ على وجه الدقة ـ لأسطورة أوديب .

يقرر جستاف لاروميه أن نهاية المسرحية عند سوفوكليس توحى بالدرس الأخلاقى فى الأبيات الختامية منها (وهى الأبيات التى تعلق بها الجوقة على الموقف كله حيث تقول : لا تقل عن إنسان فان إنه سعيد قبل أن يوافيه أجله ، إلى أن يجتاز مرحلة الحياة دون أن تلم به أية تعاسة)[1] . وهذا الدرس الأخلاقى هو ماتمثل بوضوح فى حياة أوديب ؛ فقد عاش ملكا للطيبة مدة غير وجيزة ، وتزوج من أميرة بل ملكة عظيمة ، وأنجب الأبناء ، الذكور والإناث ، وأحبه شعبه حباً جماً ، وتوافرت له بذلك كل أسباب السعادة ، ولكن أيستطيع أحد أن يصفه بأنه سعيد حقاً بعد أن انتهت حياته تلك النهاية الشنعاء ؟ وكيف وهو يبدو أتعس مخلوق فى الوجود ؟.

وهذا التفسير من الممكن ربطه فى يسر بالعقلية الإغريقية ، وبيان كيف أن أوديب ـ على هذا النحو ـ يعد انعكاساً لفكرة شائعة لدى الإغريق .

فهناك قصة لقاء كرويزس Croesus مع صولون ، ويمكننا أن نحكيها هنا لأنها تبين لنا مدى ارتباط أسطورة أوديب بمفهوم السعادة كما عرفه الإغريق . فقد كان صولون فى أسفاره ينزل فى ضيافة كرويزس الملكية حيث شاهد ما يتمتع به من ثراء طائل . . وذات يوم قال كرويزس لصولون : « ياصولون : إننى أعرف شهرتك بوصفك فيلسوفاً ، وأعرف أنك توغلت فى أسفارك ورأيت الكثير ، فأخبرنى من أسعد إنسان صادفته فى حياتك ؟ » . ويقول هيرودوت إنه سأل هذا السؤال وهو يظن

---

(١) Gustave Larroumet : op. cit., pp. 35-6.

أنه هو « أسعد » الناس . ولكن صولون أجابه دون تردد : « إنه تلوس Tellus الأثيني ، لأن تلوس عاش فى مدينة يسودها حكم صالح ، وكان له أبناء شجعان خيرون ، ورأى ميلاد أحفاد أصحاء ، ثم إنه — بعد أن أنفق حياة بلغت من السعادة الحد الذى تسمح به طبيعة الإنسان - توفى وهو يحارب على نحو رائع فى صف أثينا ضد إليوزيس Eleusis ، ودفن تحت راية الشرف ، ويذكره الناس بالثناء والحمد » . عندئذ سأله كرويزس: «ومن يأتى تالياً له فى السعادة ؟ » — وهو عندئذ يأمل أن يذكر فى المرتبة التالية. فقال صولون : «كليوبيس وبيتون الأرجوسيان ؛ فلهذا كانا شابين على شيء من الثراء ، وكلاهما أحرز النصر فى المباريات ، وكان لوفاتهما أثر بالغ . وقد ذهبت أمهما إلى المعبد فى حيرا Hera [١] على بعد خمسة أميال لتحضر مهرجاناً . . وفى المهرجان نوه الجميع بقوة الشابين وحيوا أمهما التى راحت وهى غاية فى التأثر من فرط السعادة ، تبتهل إلى الآلهة أن تمنح ابنيها أعظم ما يمكن أن يناله إنسان من البركة . وأجيب ابتهالها ؛ فبعد انتهاء التضحية والمهرجان نام الشابان فى المعبد نفسه . ولم يستيقظا قط » .

وضاقت نفس كرويزس لكونه يبدو أقل « سعادة » من مواطنين بسطاء ؛ ولكن صولون أشار إلى أن الإنسان يعيش أياما كثيرة ، وهو فى كل يوم يصادف شيئاً يختلف عن سابقه ؛ ومن ثم لا يمكن أن يسمى إنسان سعيداً حتى يوافيه أجله .[٢]

وهكذا تنتهى هذه القصة التى تتصل بكرويزس (وهذا معناه أنها عرفت فى القرن السادس) [٣] . إلى ذلك الدرس الأخلاقى الذى يحدد من

---

(١) إلهة الزواج عند الإغريق .

(٢) kitto : op. cit. PP. 110

(٣) هيرودوت هو الذى روى القصة ، وقد كان صديقا لسوفوكليس : وتتضح استفادة هذا الأخير من القصة — فى غير أوديب — فى جزء كذلك من مسرحيته Tyndareos انظر : Bowra (C. M.) : Sophoclean Tragedy, Oxford : Univ. Press, 1944, p.175.

خلاله معنى السعادة . ولعل التشابه بل الاشتراك واضح بين نهاية هذه القصة والعبارة الختامية فى قصة أوديب .

وهذا التفسير الذى يربط بين مسرحية أوديب وتحقيق هذه الغاية الأخلاقية يجد ما يبرره من ملاحظة عامة لو صحت هذه الملاحظة . فإذا نحن وقفنا قليلا عند نهايات مسرحيات سوفوكليس التى وصلتنا فسنجد ظاهرة عامة فى هذه النهايات ، وهى أن رئيس الجوقة — أو رئيستها أحياناً — هو آخر من يتكلم لكى يحمل الهدف أو الدرس الأخلاقى كما سميناه . فإذا كان هذا مقصوداً إليه ، أى أن المؤلف يقصد إلى تركيز فكرته وهدفه فى آخر المسرحية على لسان الجوقة ، كان التفسير السابق لمسرحية أوديب من خلال التعقيب الختامى الذى قامت به الجوقة له ما يبرره — كما قلنا .

— ٥ —

وشبيه بهذا التفسير ومرتبط به تفسير آخر يربط كذلك بين شخصية أوديب وبعض المبادىء الأخلاقية التى اعتنقتها المدينة وسبقت الإشارة إليها . فأوديب كان إنساناً قادرا مريدا ناجحا فى حياته . ومن طبيعة الإنسان القوى الناجح أن يأخذه الغرور بنجاحه وقوته ، فيخيل إليه أنه ليس كسائر الناس بل يمتاز عليهم ، وأنه سيعيش كل حياته على هذه الصورة من الاقتدار والنجاح . والحقيقة أنه مهدد فى كل لحظة بما يسلبه هذه القدرة وينتهى بحياته إلى الفشل . وهذا التهديد قد يأتيه من نفسه وقد يأتيه من الخارج . ومن ثم كان الدرس الأخلاقى الذى تدعو إليه المسرحية هو « أن الناس يجب أن يكونوا متواضعين فى نجاحهم ، وأن يتذكروا أن الآلهة قد تهدم هذا النجاح ». إنه تحذير موجه ضد الثقة والشعور بالاطمئنان أكثر منه موجهاً ضد الزهو والغرور . وقد اتخذت الآلهة من أوديب مثالا تقدم من خلاله ذلك التحذير . فقد اختير أوديب منذ البداية لكى

يبرز من خلال تعاساته الحاجة إلى التواضع فى أوقات النجاح»[1] .

وإذا نحن رجعنا إلى المسرحية ذاتها وجدنا فيها ما يؤكد هـذا المعنى . فنى ذلك الحوار العنيف بين ترزياس وأوديب نجـــد ترزياس يقول : « ... إنك لترى الضوء الآن ، ولكنك عما قليل ستعيش فى ظلمة الليـل ، ستهيم بشكاتك فى كل مكان ، وستردد الجبال كلها أصداء صياحك حين تعلم هذا الزواج التعس الذى انتهيت إليه فى بيتك البائس بعد سفر سعيد . إنك تجهل أيضاً هذه الشرور الكثيرة التى تحيط بك ، والتى ستردك إلى موضعك الذى ينبغى لك ... »[2] وكذلك نقرأ بينهما هذا الحوار :

أويديبوس : ما أشد الغموض والألفاظ فيما تقول .

تريسياس : ألست بطبيعتك ماهراً فى حل الإلغاز ؟.

أويديبوس : أهنى فى مصدر عظمتى .

تريسياس : ومع ذلك فهذه العظمة قد أهلكتك[3] .

فأوديب معتز بعظمته ، ولكن هذه العظمة هى سبب هلاكه ،وستردده الشرور المبيتة له إلى موضعه الذى ينبغى له ، أو لنقل إلى التواضع الواجب للإنسان الناجح .

ولعلنا نلمس هنا بوضوح أصداء لمبدأ « ضبط النفس sôphrosynê» الذى سبقت الإشارة إليه ، وكذلك للمبدأ المقابل ، مبدأ « الزهو hubris » . وهذا معناه أن مسرحية أوديب كانت بالنسبة للإغريق بحيث توطد فى نفوسهم تلك الفلسفة الأخلاقية التى لم تكن فلسفة عقلية فحسب، بل كانت فلسفة

---

(١) Bowra : op. cit., p. 176

(٢) من ترجمة الدكتور طه حسين (انظر : من الأدب التمثيلى اليونانى ص ٢٠٨) .

(٣) نفس المصدر ٢٠٩ .

اجتماعية دينية فى الوقت نفسه . ولم تكن العلاقة بين الأخلاق والعقيدة عند الإغريق على صورة ثابتة فى كل الأزمان ، وتمثل مسرحية أوديب لسوفوكليس مرحلة فى تطور هذه العلاقة هى مرحلة الربط بين هذين العنصرين . فالرجل الذى يسفك دماً لا يمكن أن يشارك فى الحياة إلا بعد أن يتطهر [١] .

ومن هنا أسند إلى الآلهة دور كبير فى مسرحية أوديب : « فأوديب ضحيتهم ... إنه مجرد الآلة التى حققوا بها خطتهم . ولم تترك له النبوءة القائلة إنه سيقتل أباه ويتزوج أمه أى مجال للهرب . وهو يحقق هذه النبوءة عن جهل بما هو صانع . وهو من هذه الناحية يشبه هرقل فى مسرحية نساء تراخيز ؛ فكلاهما يصنع ما سبق تقريره ولا يستطيع أن يصنع غيره . والخلاف بينهما يرجع إلى الوحى الخاص بكل منهما : فوحى هرقل لا يهتم إلا بموته ، والتفكير فيه لا يزعجه أو يشكل حياته ، فقد ظل يعرفه مدة طويلة ، ولكنه فسره تفسيراً يوافق هواه ، والغالب أنه استبعده من ذهنه . أما وحى أوديب فلم يكن فيه أى غموض ، وإن كانت الفكرة فى لحظة من اللحظات تبدو كما لو أنه كان كذلك ... إنه لا يمكن أن يكون له إلا معنى واحد . وهذا هو السبب فى أن أوديب يحاول أن يتحاشى تحققه بأن يترك كورنثة . ثم إن هذا الوحى لا يقتصر على نهاية حياته بل يشكل حياته كلها . وبسببه تحاول جوكستا استبعاده منذ الطفولة ، ثم هو نفسه يترك كورنثة فيما بعد ليصل ـ على نحو يجلب النوائب ـ إلى طيبة . وفى كلتا المرحلتين يبذل مجهود لتحاشى ماسبق أن تنبئ به ، ويضيع المجهودان كلاهما هباء . ولذلك نجد أنه عندما تقترب فى المسرحية أزمة كشف الحقيقة ، تأخذ آمال وظنون زائفة فى تأخيرها إلى أن تحدث آخر الأمر ، ولكن أشد

---

(١) انظر : Kitto : op. cit; p. 197

فى وقمها إثارة للهلع بسبب هذا التأخير . وهنا يبدو مصير أوديب وقدره أكثر إلحاحاً من مصير هرقل ؛ فهو يتعقبه فى كل خطوة ، ثم هو لا يأتى عن طريق قوة خارجية ، فأوديب هو الذى يحققه بنفسه ، إنه هو الذى يلعن قاتل لايوس ويتزعم البحث عنه ، وهو نفسه الذى يعمى عينيه عندما يكشف عن الحقيقه . فآلام أوديب المقدرة له أكثر امتزاجاً بحياته من امتزاج نهاية هرقل المقدرة له بحياته . والمسرحية تبين - أكثر مما تبين مسرحية نساء تراخيز - كيف أن الحياة الإنسانية تحت رحمة الآلهة [1] .

وعلى هذا النحو يمتزج تفسير المسرحية فى ضوء المبادئ الخلقية التى شاعت فى مجتمع « المدينة » بالعقيدة الدينية التى سارت مع هذه المبادئ جنباً إلى جنب لتحقيق هدف واحد هو الحد من الغرور البشرى ، وبيان ما فى الإنسان من ضعف أمام القوى الخارجية ، قوى الآلهة .

ولكن سوفوكليس — رغم الدور الجوهرى الذى أعطاه للآلهة فى مسرحيته — لم يكن ليدعو الإنسان إلى التقاعد عن السعى ، والكف عن الصراع .

إن سوفكليس متأمل وأخلاقى وشاعر فى وقت واحد . ولما كانت نفسه مزيجا من الذكاء والخيرية والتعاطف فإنه يلاحظ الحياة الإنسانية ملاحظة دقيقة ، ويضيف إلى نتائج هذه الملاحظة مقدرة فائقة على التفكير [2] ... والفلسفة التى تولدت عن هذه الطبيعة وهذا الوجود هى الشعور بما فى الحياة من تعاسة ، والإشفاق المرهف على الإنسان ، ولكن دون حنق ودون تمرد على القدر ، ومع شعور بعدالة عليا تتحقق دائماً

---

(١) Bowra ; op. cit, p. P. 67
(٢) Larroumet op. cit., p. 33

بقوة الزمن ومنطق الأشياء الغامض . فهى فلسفة لا تستهين بالإنسان ، ذلك الإنسان الحر الذى يجب عليه أن يكافح ضد خبايا القدر ، وضد أخطار الانفعال الذى ينتهى فى أغلب الأحوال إلى العذاب والهزيمة ، ولكن الفرصة الوحيدة للعظمة الدائمة والخير المقيم هى الشجاعة ومزاولة الخير (١) .

ومع هذا التفسير الأخلاقى الدينى لأوديب سوفوكليس تبرز بالضرورة مشكلة العقاب .

إذا كان الآلهة هم المسئولين عما ارتكبه أوديب من آثام ، وأنهم اتخذوا منه مطية لإبراز قدرتهم وتفوقهم على البشر ، يكون العقاب الذى نزل بأوديب مجحفاً . وفى ضوء ذلك التفسير الأخلاقى الدينى ينبغى ألا ننظر إلى ماحل بأوديب على أنه عقاب من الآلهة ، فهذا المعنى — أى العقاب — يبدو متناقضاً مع منطق الآلهة أنفسهم . وأعتقد أنه من الأفضل — بل الأصح — أن ننظر إلى ماحل به على أنه « تطهير » لنفسه من الآثام التى ارتكبها . فبهذا كان المبدأ الخلقى يقضى ، وبه أيضاً حكم الدين . فإذا غضضنا النظر عن أن أوديب لم يصنع ما صنع عن علم به ، وأنه بذل جهده فى تحاشى الإثم الذى وقع فيه وكان مقدراً له — عندئذ لا يمكن أن نقضى بإدانة أوديب حقاً ، ولكن أوديب نفسه — وقد عرف الحقيقة — لم يكن ليشعر بينه وبين نفسه براحة البال sôphrosynê . فالإثم قد وقع منه ولا شك — بغض النظر عن مدى مسئوليته عنه — وتلوثت نفسه بهذا الإثم ، ولابد من تطهيرها . « فأوديب تدفعه الغريزة الإنسانية الأولى كما تدفعه التقاليد الموروثة إلى أن يعاقب نفسه حين يستكشف الإثم المروع الذى تورط فيه ؛ ولكنه بعد شىء من التفكير يستطيع أن يثبت للقضاء

---

(١) Ibid., p. 34

وأن يقف من الآلهة ، موقف المدافع عن نفسه ، المحتج لها ... »[1] .

وإذن فمبدأ التطهر هو الذى دفع بأوديب إلى أن يسمل عينيه ، ويتنازل عن الملك والعظمة ليخرج شريداً فقيراً يجوب القفار .

وهناك فقرة طويلة ، يوردها سوفوكليس على لسان الجوقة — والجوقة دائماً تعبر عنده عن رأى ، وتصدر الأحكام المتزنة ، أو تعمل على التوازن بين القوى المصطرعة — يبرز لنا من خلالها ذلك التفسير الذى يربط بين « التطهير » و « الإثم » و « الغرور » و « الطمأنينة » ربطاً محكماً يغنى عن كل تفسير . يقول رئيس الجوقة :

« ما أشد حرصى على أن يسبغ الآلهة على الطهر فى كل ما أقول ، وفى كل ما أفعل . فمن أجل هذا الطهر شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء ، أنتجها الآلهة أنفسهم ، لم تحدثها طبيعة الناس الهالكين ، لم يدركها النسيان ، ولم يدفعها إلى النوم ، فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة .

إن الكبرياء لتلد الطغاة ، إن الكبرياء إذا تجاوزت الحد ، وأضافت جهلا إلى جهل وغروراً إلى غرور ، وانتهت إلى أقصاها ، لا تلبث أن تنحدر إلى هوة من الشقاء دون أن تجد منها مخرجاً ، ولكنى أضرع إلى الآلهة فى ألا يصرفوا الناس عن هذا الجهاد الشريف فى سبيل الوطن ، إنى واثق بأن الآلهة سيحموننى دائماً .

إن الذى يسترسل مع الكبرياء فى قوله أو فعله دون أن يخشى العدل ويرعى الأماكن المقدسة حيث تقيم الآلهة ، خليق أن يحيق به المكروه عقاباً له على جرائته الآثمة ، على ما اكتسب من المال فى غير حق ، على ما اقترف من استخفاف بحرمة الآلهة ، على ما انتهك فى جنونه حرمة الأشياء المقدسة . أى الناس يستطيع أن يحتفظ فى نفسه بالهدوء

(١) طه حسين : مقدمة ترجمته لمسرحيتى أوديب وثيسيوس من تأليف أندريه جيد ، ص ٢٦ — ٢٧

والطمأنينة إذا انتهكت هذه الحرمات[1] ...

— ٦ —

وهناك أخيراً التفسير الذى يتخذ طابعاً فلسفياً على نحو ما ، ويربط بين المسرحية وأفكار أو فلسفات عرفها الإغريق عن فلاسفتهم ، وإن كان هذا التفسير — على طرافته — يلتقى من بعيد بالتفسير السابق . فصاحبه ينظر إلى شخصية أوديب عند سوفوكليس على أنها بصفة عامة « أعظم خلق فنى لشاعر كبير ، والإنسان الكلاسيكى الممثل لعصره . وليس هذا فحسب ، بل إنه كذلك واحد من سلسلة طويلة من شخوص الأبطال المأساويين ، ترمز إلى الطموح واليأس البشرى أمام الأزمة المميزة للحضارة الغربية ، المتمثلة فى مشكلة المكانة الحقيقية للإنسان ، وموضعه المناسب من الكون[2] .

وهذا التفسير يجعل المسرحية تمثل الحاكم الذى كون نفسه بنفسه فصار الحاكم المطلق الذى يضع نفسه على قدم المساواة مع الآلهة . وقد أجاب أوديب عن سؤال أبى الهول المحير بكلمة واحدة هى الإنسان . وكانت هذه الكلمة فى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد قد بدأت تشغل حيزاً من التفكير الفلسفى عند الإغريق : فكان فيثاغورس يقول : « إن الإنسان مقياس كل شىء » . ومن ثم كان الالتفات إلى قوى الإنسان العقلية والجسمانية الخارقة . ورغم أن الكاهن قد وجه حديثه فى بداية المسرحية بقوله : « إننا نسألك المعونة ونحن ننظر إليك لا على أنك عدل للآلهة بل على أنك أعظم الرجال » — رغم هذا ظلت المسرحية تمثله على أنه المثال الإغريقى للنجاح الكبير الذى يحرزه الفرد بذكائه ، وتجعل منه رمزاً للرجل المتحضر الذى

---

(١) سوفوكليس : أوديب . ترجمة الدكتور طه حسين (انظر من الأدب التمثيلى اليونانى ص ٢٢٦ — ٢٢٧) .

(٢) Bernard Knox : Sophocle's Oedipus; (cf. " Tragic Themes in Western Literature " by Cleanth Brooks, Yale Univ. Press, 1955, p. 7.

كان قد بدأ فى القرن الخامس يؤمن بأنه يستطيع أن يتحكم فى بيئته ويقرر مصير نفسه بذكائه الخاص وأعماله بصفة عامة ، فيصل بذلك إلى النجاح والسعادة الكاملين[١] » .

والمشكلة التى واجهها أوديب غاية فى البساطة وهى : من قتل لايوس ؟. ولكنه عندما يمضى فى البحث عن الجواب يتغير شكل السؤال وتصبح المشكلة مشكلة أخرى هى: من أنا ؟. وفى سبيل الإجابة عن هذا السؤال كان لابد من إقامة بعض المعادلات التى تحدد مكانة ذلك الإنسان — أوديب .

كان أوديب يضع نفسه على قدم المساواة مع الآلهة ، ولكن هل كانت هذه المعادلة صحيحة ؟ هذا ما تجيب عنه المسرحية بكاملها . « ففى مستهل المسرحية يمضى الكاهن لاقتراح معادلة أفضل ، فيطلب إلى أوديب أن يجعل من نفسه عدلا للرجل الذى كانه عندما أنقذ طيبة من أبى الهول (لقد نجيتنا حينذاك ، فكن الآن عدلا لذلك الرجل الذى كنته) . وتكون هذه هى أول قضية لموضوع البحث ، أى موضوع الأوديبين ؛ فها هنا الآن تعارض ضمنى بين أوديب الحاضر الذى يفشل فى العمل على نجاة المدينة من الطاعون ، وأوديب الماضى الناجح الذى حل لغز أبى الهول. فهو الآن ملزم بأن يحل لغزاً جديداً ، وأن يكون هو ذلك الشخص القديم . ولكن حل هذا اللغز لن يكون فى بساطة حل اللغز الأول . وعندما يظهر هذا الحل سيكون أوديب عدلا لا لذلك الغريب الذى أنقذ المدينة وأصبح ملكاً (تيرانوس) فحسب ، بل سيكون كذلك عدلا للملك الذى شهد الوطن ميلاده ، ابن لايوس وجوكستا[٢] » .

ويمضى أوديب فى البحث عن حقيقة نفسه ، تماماً كما كان الشعار

---

(١) Op. cit., pp. 8-q.

(٢) Knox : Ibid., p. 14.

الإغريق « اعرف نفسك » يقول . حتى إذا كنا قرب النهاية تكشف لأوديب كل شيء .

لقد تحققت النبوءة ، وعرف أوديب نفسه من يكون : فليس هو المقياس بل الشيء المقيس ، وليس هو المعادل بل الشيء المعادل . إنه هو جواب المشكلة التي حاول حلها . أما الجوقة فترى في أوديب مثالا للنوع البشري . وبهذه الطريقة التي عرف بها أوديب نفسه يعرف الإنسان نفسه ، فالإنسان مقياس لنفسه ، وتكون النتيجة أنه ليس مقياساً لكل شيء[1] .

ولعله من الواضح كيف أن هـذا التفسير يلتقي آخر الأمر بالتفسير السابق ، فهو يقرر أن المسرحية تهدف إلى بيان الوضع الحقيقي للإنسان حتى لا يتجاوزه بدافع الغرور فيحسب نفسه كالآلهة . وتطيش بذلك أعماله وأحكامه . وقد عرف أوديب أخيراً المكان الذي ينبغي له .

وهذا التفسير يجعل أوديب حراً في أعماله . وليس مجرد أداة . « أجل لقد ارتكبت هذه الأعمال عن جهل : ولكنها لم يسبق القضاء بها . كل ما في الأمر أنها تنبئ بها . وهذا الفرق جوهري . وهو جوهري بالنسبة لآدم عند ملتون كما هو بالنسبة لأوديب عند سوفوكليس . لقد كانت إرادته حرة ، وأعماله هي أعماله الخاصة ، ولكن الصورة التي أخذها عمله هي نفس تلك الصورة التي تحدثت عنها نبوءة معبد دلف . والعلاقة بين النبوءة وأعمال أوديب ليست علاقة سبب ومسبب ، ولكنها العلاقة التي أوحى بها المجاز . إنها العلاقة بين ذاتين مستقلتين بينهما تعادل[2] » .

وإذا نحن رجعنا إلى المسرحية وجدنا الجوقة توضح لنا هذه العلاقة . فرئيس الجوقة لا يريد أن يربط بين ما يقع من أحداث وما تقرره النبوءة ربط مسبب بسبب ، ولكن كل ما ينشده هو أن تكون هناك ملاءمة بين

---

(١) Op. cit., PP.21 - 2.

(٢) Ibid., P. 22.

هذين الطرفين ، أى أن تصدق النبوءة فتحفظ للآلهة بذلك أقدارهم. يقول: « لن أذهب إلى قلب الأرض المقدسة لأعبد الآلهة ، ولا إلى معبد آبيا ولا إلى أولمبيا ، إذا لم يكن وحى الآلهة ملائماً لما يقع من الأحداث بحيث تكون موضع العبرة والموعظة للناس جميعاً »[١] .

فصدق النبوءة فى حياة أوديب لا يعنى أن ماحدث له كان مقدراً ، كل ما فى الأمر أنه حدث اتفاق بين هذه النبوءة وماحدث . وعندئذ يكون أوديب مسئولا لأنه حين صنع ما صنع كان حراً مريداً . وقد أفادت الآلهة من وجوده مثالا ونموذجاً واضحاً يبرز الدرس الأخلاقى المنشود . فهم إذن لم يسخروه لغرضهم ولكنهم استغلوا وجوده . « ونحن لا نملك إلا أن نشعر بأن الآلهة مدينون لأوديب . وقد شعر سوفوكليس بذلك أيضاً . وكتب فى آخر أيامه المسرحية التى يبين لنا فيها كيف كان الوفاء بهذا الدين، وهى مسرحية أوديب فى كولونيا »[٢] .

وكان الوفاء بذلك الدين أن حرمت الآلهة أوديب من الحياة وجازته بالموت ، ولكنه الموت الذى لا يحلم به إنسان سوى أوديب ، وهو أن يصير عدلا للآلهة . وعندئذ تتحقق عبارة أوديب فى مستهل مسرحيتنا ، وتعيد الآلهة إليه عينيه ، ولكنهما الآن عينان لهما قدرة على الرؤية فوق قدرة البشر . وهو مازال فى هذا التحول يستغل بوصفه مثالا كما كان الشأن فى حالة انقلابه . والدرس الأخلاقى فى هذا المثال يبين مرة أخرى حدود الإنسان وقدرة الآلهة ، ويقرر أن امتلاك المعرفة ، واليقين ، والعدالة ، هو ما يميز الإله عن الإنسان[٣] .

---

(١) سوفوكليس : أوديب (انظر : من الأدب التمثيلى اليونانى ص٢٢٧) .

(٢) Knox ; op. cit., P. 22

(٣) انظر : Knox Ibid., PP. 23-4

— ٧ —

هذه هى أهم التفسيرات التى تفسر بها مسرحية أوديب لسوفوكليس . وهناك محاولة تفيد من علم النفس فى تفسير أوديب بأن انفصاماً حدث فى حياته لم يجعل له ذاتية خاصة Self - identity ، وأن أثر هذا الانفصام كان من السوء على نفسه بحيث كان من الصعب إصلاح أجزاء تلك النفس المحطمة[١] . ولكننا لا نريد أن نطيل فى عرض هذا التفسير ، لأنه يحمل على المسرحية أفكاراً بعيدة عن المؤلف وعن عصره .

ولكن يعنينا هنا أن نتبين معالم النزعة الإنسانيـــة التى عرف بها سوفوكليس من خلال هذه المسرحية ، ومكانة العمل المأساوى منها .

من أجل ذلك نقف عند خاصية فنية لها دلالتها على المعنى المأساوى كما يمكن أن يكون فى مسرحياته ، كما تكشف لنا من خلال ذلك المعنى وضع الإنسان كما تصوره . فسوفوكليس « لا يهتم بالموضوعات قدر اهتمامه بالشخصيات ؛ فهو لا يحدد معالم الشخصية من خلال المواقف ، بل إنه يخلق المواقف من طبيعة الشخصيات[٢] » .

هناك إذن إطار للشخصية معد منذ البداية ، أو هو فى الحقيقة معروف من الأسطورة ، وهذا الإطار المحدد هو الذى يعين نوع المواقف . ولما كانت الشخصية كاملة النماء منذ البداية فقد كان من الصعب تطويرها ، وإن لم يقف هذا حائلا دون المؤلف وصياغة هذه المواقف صياغة جديدة ، أو التغيير فيها فى بعض الأحيان .

ولما كانت الشخصية ناضجة محددة الإطار منذ البداية تحتم أن يكون

---

(١) راجع : Meyerhoff (H.) : Time in Literature. Univ. of California Press 1955, p. 52.

(٢) Larroument: op . cit, p., 6

الصراع — مجرد الصراع الذى يصنع المسرحية — بين هذه الشخصية الناجزة وقوة أخرى خارجية . وكانت هذه القوة الخارجية هى قوة القدر أو قوة الآلهة وهذه الآلهة أو ذاك القدر كان بدوره شيئاً ناجزاً من قبل ولم يكن ليحدث به أى تطور . وعندئذ يتمثل الصراع حقاً ولكن تفتقد المأساة . وهى تفتقد لأن نتيجة ذلك الصراع لاتخص أحداً منا بل لاتخص طرفى الصراع ذاتيهما .

ويتضح لنا من تطور المأساة الإغريقية على أيدى أعظم مؤلفيها الإغريق أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس أنها لم تتطور بالإنسان ذاته وإن تطورت نتيجة ذلك الصراع . فالصراع عند أسخيلوس ينتهى بغلبة الآلهة ، أما سوفوكليس فقد اتخذ الإنسان عنده مكانة مساوية للآلهة ، وأما يوريبيدس فقد نقل الصراع من خارج الإنسان إلى داخله [1]. فيوريبيدس يبدو فى الظاهر أقرب للمعنى الإنسانى ، لاهتمامه بالإنسان وعدم احتفاله بالآلهة ، ونقله الصراع من خارج الإنسان إلى داخله . وهذا صحيح ، ولكن تظل الشخصية عنده شخصية مغلقة أو غير نامية . « والواقع أن ارتباك أبطاله فى تشابك غرائزهم وعواطفهم إنما هو يوهم إيهاماً بالتطور ، ولكن الواقع أن منطق الغريزة هو الذى يقود ترددهم . فهم إذ يتنقلون بين أطراف متناقضاتهم الداخلية لايفعلون إلا أن يكيفوا صراعهم الأصلى . إنهم بذلك يشرحون ما الذى كانوه ، فى حين أن شيئاً لا يغيرهم . إنهم — بعبارة أخرى — لايتقدمون من الداخل [2]... »

ومن هنا كانت الشخصية المأساوية عند المؤلفين الإغريق بعامة عاجزة عن تحقيق ذاتها أو تحقيق شىء بذاتها . هناك حقاً مجال للاختيار الأخلاقى

---

(١) انظر : رينيه حبشى : المأساة بين القديم والحديث ، مجلة الآداب ، عدد يناير سنة ١٩٥٧ ، ص ٢٣ .

(٢) نفسه ص ٩٢ .

ولكنه ضيق ووهمي ، فقد حدد للأشخاص منذ البداية خط سيرهم الذي لن ينحرفوا عنه ، « فهم حتى حين يختارون ، كما هو الشأن عند سوفوكليس ، وحتى حين يبدو أنهم يملكون أن يقرروا ، ليسوا هم الذين يقررون وإنما هي في نفوسهم إرادة غير شخصية ، إرادة مضاءة قبل مولدهم ، أو هو الثأر وروح الانتقام الذي يصفر عبر حركاتهم ويستخف بهم بالرغم منهم » (١).

وهذه هي الحال مع أوديب ، فهو يبدو حراً مريداً يملك تقرير مصير نفسه ، لكنه في حقيقة الأمر لا يقرر شيئاً وإنما يخضع للقرار الخارجي. إنه قد يناضل ، ولكن يبدو هذا النضال كما لو كان مقرراً له كذلك. والعملية التي يبدو أن أوديب كان فيها متمتعاً بحريته هي ما يتمثل في سمله عينيه . ومن أجل ذلك كانت هذه العملية هي الحادثة المأساوية بحق. وليست هي كذلك لأنها عملية مفزعة مروعة للجمهور ، بل لأنها اختيار واجه به أوديب الموقف . ومن أجل ذلك نال أوديب عطف الشعب ، حتى لقد كاد هذا الاختيار الإنساني من جانب أوديب ينسيه القضية المصنوعة والصراع المرتب. والسبب هو أن هذا الاختيار كان عاملا مأساوياً جوهرياً ، تفجر عنه الموقف ، ودل على أن هاهنا إنساناً يتحرك. حقاً إنها لحظة ضعف إنساني تلك التي فقأ فيها أوديب عينيه ، وكان من الممكن أن يقف العقل مثلا في وجه هذا الاندفاع ، وتتمثل عندئذ الأزمة الحقيقية ، أزمة الإنسان مع نفسه ، ولكن مهما تكن دلالة هذه اللحظة ، فهي بغير شك الدليل الوحيد على أن أوديب خرج عن خط سيره المرسوم ، أو انطلق من إطار شخصيته المحدد ، وإن كان هذا الخروج إلى عودة ، وذلك الانطلاق إلى انغلاق مرة أخرى . وينتهي أوديب إلى أن يكون واحداً من أولئك الأبطال الإغريق الذين يهزمون آخر الأمر في صراعهم.

---

(١) المرجع السابق ص ٩١

وهنا نلمس نوعاً من الاتفاق والافتراق بين مأساة أوديب ومأساة أخرى مثل مأساة هملت. أما الاتفاق ففي أن « الأحداث في مسرحية هملت هي النتيجة الطبيعية للشخصية والموقف»[١] تماماً كما هو الشأن مع أوديب ، وأما الافتراق ففي أن الصراع في مسرحية هملت يتمثل بين البطل والصدع المأساوي tragic flaw في شخصيته ، وهو عدم القدرة على اتخاذ القرار الحاسم[٢] . فهو صراع داخلي ، في حين أنه في أوديب صراع خارجي . ومن ثم كانت مأساة الإنسان في هملت أوضح وأقوى منها في أوديب .

وإذا نظر الفرد إلى مأساة عظيمة نظرة إدراك وفهم فإنه سيكون بالتأكيد على وعي بالارتياح والرضاء النفسي ، لا لأنه قد شاهد عملا أدبياً نبيلا فحسب ، بل لأن هذا العمل الأدبي قد كشف له كذلك شيئاً من قيمة الإنسان[٣] . وصحيح أن سوفوكليس أراد أن يبرر قيمة الإنسان وقيمة نضاله في الحياة . ولكن فرق بين نهاية أوديب ونهاية هملت . إن أوديب لايعاني إلا بعد أن تقع الكارثة ، ثم يهزم آخر الأمر أمام القوة الخارجية (وهذا هو المعنى المأساوي القديم : أن يعاني البطل ويهزم أخيراً) ، أما هملت فيعاني معاناة عميقة ممتدة ، ويموت أخيراً . المأساة في أوديب وجيزة ، وتأتي بعد الكارثة أوبسببها ؛ أما هي في هملت فغاية في الكثافة وغاية في الامتداد معاً ؛ وهذا هو معنى النضال الإنساني الحقيقي . حيث يستنفد البطل كل طاقاته في ذلك الصراع فيكشف عن إمكانيات

---

(١) Dans; Norton & Peters Rushton: A Glossary of Literary Terms; (Rinehart & Comp., New York 1954) P 84

(٢) انظر : H. L. Yelland, S. C. Jenes & K. S. W. Easton A, Handbook of Literary Terms; Augus and Pobertson London p. 207

(٣) Yelland, Jones & Eaton; ibid, p. 208

الإنسان ، أو عن قيمة الإنسان — كما سبقت الإشارة . وأوديب لم يكشف لنا عن الطاقات لأن المعاناة لم تكن الأساس فيما هنالك من صراع ، بل جاءت المعاناة إثر أحداث مؤلمة محزنة . ومن هنا ينجح أوديب فى أن يثير فينا الأسى والحزن لما لقى من مصير . ولكننا « حين نترك المسرح - عندما يموت هملت ويتلو فورتنبراس فى سخرية لاشعورية العبارة المنقوشة على قبره - نتركه لا فى حزن وأسى بل فى ابتهاج . فبالضياع استكشف هملت نفسه ، وعرف قدراته بوصفه إنسانا . وقد فقدت هذه القدرات بموته ، ولكن المؤكد أنها وجدت . ومع أن سر الحياة والموت مازال سراً غامضاً إلا أن إحساساً بالفهم العاطفى يخامرنا كما لو أن القوى التى تصطرع فى داخلنا قد حدث بينها توافق فجائى »[1]

والخلاصة أن المعنى المأساوى فى أوديب يتحقق خلال الأحداث القاسية أو الكوارث المؤلمة التى تنزل بأوديب ، سواء أنزلت به من الخارج أم أنزلها بنفسه ، ولكنه لا يحقق لنا من ذات أوديب شيئا كثيراً . صحيح أن الغاية تحققت ، وهى أن الإنسان أضعف من الآلهة وأنه ينهزم أمامها ، ولكن ما أبعاد أوديب نفسه ؟ . إنه يستطيع أن يصمد فى صراعه مع الآلهة بعض الوقت ، وهذا مايضفى على موقفه طابع الجدية . ولكن أين المأساة ذاتها ، ؟ إنها لا تحقق فى الواقع ، ولا تحقق من ذات أوديب شيئاً وإن كان ضئيلا سلبياً ، إلا عندما يكون لذات أوديب حضور ، أو بعبارة أخرى عندما يستطيع أوديب أن يختار ويمارس حريته ، عندئذ يكشف لنا بحق عن بعض جوانب الإنسان وإمكانياته . ولم يحدث هذا — كما سبق أن قررنا — إلا فى موقف واحد ، هو الذى سمل فيه أوديب عينيه . أما سوى ذلك فأوديب جزء من تركيب آلى ، مصمت ، مرتبط بحركته العامة التى تحدث نتيجة لتوازن القوى .

---

(١) Gloss, P. 85

الفصل الثاني

أوديب حديثاً

تمهيد :

يحصى مارينياك فى المقدمة التى كتبها للترجمة الفرنسية لمسرحية أوديب التى ألفها توفيق الحكيم تسعاً وعشرين مؤلفاً من بين الفرنسيين قد حاولوا — من عام ١٦١٧ إلى عام ١٩٣٩ — محاكاة سوفوكليس ومعالجة موضوع أوديب[١] . والحق أن قصة أوديب قد شغلت كثيراً من الشعراء المؤلفين لا فى العصور الحديثة فحسب ، ولا بين الفرنسيين فحسب ، بل منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، عند الإغريق وبعدهم عند الرومان ، فضلا على أنها شغلت غير الفرنسيين من أدباء أوربا فى العصور الحديثة . فقد كتب إيسخولوس ويوريبيدس — تماما كما صنع سوفوكليس — مسرحية عن مأساة أوديب[٢]. وتعرض غير شاعر من الرومان لهذه القصة ، «وامتازت قصة سينيكا Sénéque من هذه القصص التى وضعها الشعراء اللاتينيون . وجرى الأمر على ذلك بعد النهضة الأوربية فى العصر الحديث ، فاستعار شعراء التمثيل من الإنجليز والألمان والإيطاليين والفرنسيين خاصة موضوعات شعرهم التمثيلى من تمثيل اليونان والرومان . وقد وضع الشاعر الإنجليزى دريدن Dryden فى القرن السابع عشر قصة أوديب ، كما وضع الشاعر الإيطالى ألفييرى Alfieri فى القرن الثامن عشر قصة أوديب أيضا . أما الفرنسيون فقد فتن شعراؤهم وكتابهم بقصة أوديب منذ أواخر القرن

---

(١) انظر هذه المقدمة فى نهاية مسرحية «الملك أوديب» للحكيم ، ط٢ النموذجية ، ص٢٠٣ .

(٢) طه حسين : مقدمته لأوديب وثيسيوس من تأليف أندريه جيد ، ص ١٧ .

السادس عشر إلى الآن . ولست أحصى شعراءهم الذين عرضوا لهذه القصة، وإنما أذكر أن كورنى Corneille قد وضع قصة تمثيلية لأوديب فتن بها معاصروه ، وأن ڤولتير Voltaire قد وضع فى أول القرن الثامن عشر قصة لأوديب كثر حولها الحديث والنقد ، وأن شاعرين فرنسيين هما دوسيس Ducis وشينيه M. J. Chénier وضعا قصتين لأوديب فى أواخر القرن الثامن عشر وأول القرن التاسع عشر . أما فى هذا القرن العشرين فقد عنى بأوديب الكاتب الفرنسى العظيم أندريه جيد André Gide . . . كما عنى به الكاتب الشاعر المعروف جان كوكتو Jean Cocteau فى قصته المشهورة، « أداة الجحيم »[١] وكذلك عنى بها فى الأدب العربى الكاتبان المعاصران توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير .

ولماذا كل هذه العناية ؟. أما فيما يختص بالإغريق فلا غرابة فى أن يستمدوا من هذه الأسطورة عملا فنياً يقدمونه على المسرح ، فقد كان هذا شأنهم فى قصصهم المسرحى بعامة ، يستمدونه من أصـــول أسطورية شعبية ، وهم أنفسهم «كانوا يرون من الطبيعى والمألوف أن يعرضوا للموضوعات التى سبقهم إليها القصاص والمغنون فينشئوا فيها قصصهم التمثيلى ، بل كان من الطبيعى والمألوف أن يعرض المتأخر منهم لما عرض له المتقدم ، لا يجدون فى ذلك حرجاً ، بل يجدون فيه سبيلا إلى الإجادة والإتقان »[٢] .

أما فيما يختص بالمحدثين فإن تقليد الأوربيين للمسرح القديم لا يثير أى غرابة ، لأن مؤلفات الأقدمين كانت بالنسبة لهم بمثابة التراث الفكرى والأدبى ، وكان العصر الكلاسى عندهم يتخذ من هذا التراث مثلا رفيعة تحتذى ، أما تقليد ذلك المسرح فى لغتنا العربية فهو ما قد يثير الغرابة ؛ فالمسرح الإغريقى ليس تراثنا ولم يتصل فى يوم من الأيام بتراثنا . وهو قبل

(١) المرجع السابق ص ١٨ — ١٩ .

(٢) طه حسين . المرجع السابق ص ١٧ ،

هذا يرتبط فى أصله بصور وطقوس دينية لا نقبلها الآن . ولكن هذه الغرابة تتلاشى إذا نحن عرفنا وجهة نظر المؤلف الذى بدأ المحاولة ، وأعنى به توفيق الحكيم . فهو يرى أنه كان لابد من إدخال ذلك الأسلوب الذى لم يعرفه الأدب العربى من قبل فى عرض الأفكار عرضاً حياً وهو الأسلوب المسرحى ، فاذا وقف فى وجه هذه المحاولة أنه ليست لدينا دعائم هذا الأسلوب ، وبدت لنا صعوبة إقحامه فى أدبنا ، تراءت لنا الحلقة المفقودة التى تستطيع ربط أدبنا العربى بالفن التمثيلى ، ويعنى بها الأدب الإغريقى . ومن هنا نشأت ضرورة العناية بذلك الأدب ونقله إلى أدبنا منذ البداية ، وكانت الغاية من ذلك هى الاغتراف من المنبع ، ثم إساغته وهضمه وتمثيله ، لنخرجه للناس مرة أخرى ، مصبوغا بلون تفكيرنا ، مطبوعاً بطابع عقائدنا[1] .

وهذا هو السبب العام فى العناية بالمسرح القديم ، أما العناية بقصة أوديب بصفة خاصة فمسألة نجيب عنها عندما نعرض بالتحليل محاولات التقليد ذاتها .

— ١ —

وليس من المستطاع فى هذا المجال التعرض لكل محاولات التقليد أو التحديد لمسرحية سوفوكليس ، بخاصة فى الآداب الأوربية ، فهذا عمل خصص له مارينياك كل مجهوده ، ولكن يكفينا هنا من تلك المحاولات محاولة أندريه چيد (وقد دخلت فى أدبنا العربى بعد أن ترجمها الدكتور طه حسين) ثم محاولتا توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير .

أما أندريه چيد فقد شاء أن يدمج القصتين القديمتين ، قصة أوديب الملك ، وقصة أوديب فى كولينيا ، ويبرزهما معاً فى إطار مسرحيته ،

---

(١) توفيق الحكيم : مقدمة أوديب الملك ص ٣٠ وما بعدها .

وهذه المحاولة لها طرافتها ولا شك ، ولكنه لم يكن مجرد إدماج للإطارين في إطار واحد ، أي لم تكن المسألة مسألة تكثيف للأحداث داخل إطار ضيق ، ولكن « جيد » استغل مغزى القصة الثانية في أن يلون موقف الجوقة ، ويحلل موقف المجموعة من المأساة ومن أوديب ومن نفسها .

فبعد أن تحل بأوديب الكارثة ، ويفقأ عينيه ، وتتضح للناس حقيقة أمره ، نجد الجوقة تقول — وقد نسيت تماماً ما كان من أمر منقذها من أبي الهول : « إننا نطلب أن ينفذ أمر الآلهة ، وأن تعفينا من محضرك ومن آلامنا »[١] . وهي بهذا تطلب من أوديب — رغم كل ما أصابه — أن يغادر المدينة ، ويخرج منها طريداً . ولكن سرعان ما يحدث التحول في موقف الجوقة هذا عندما يعلن ترزياس وعد الآلهة لأوديب : « قبل أن ينطلق أوديب اسمعوا جميعاً لما أوحي إلى الآلهة . إنهم يعدون أن يمنحوا أعظم بركاتهم للأرض التي تستقر فيها جثته »[٢] . عندئذ يبادر كريون وتبادر الجوقة إلى تملق أوديب ، وتعود فتذكر له حسناته القديمة ، وتهون له من شأن جريمته : « أقم معنا يا أوديب . سنعنى بك . سترى . تذكر أنك أسديت إلينا فيما مضى من الدهر عوارف كثيرة . لئن كانت جريمتك قد أحفظت علينا الآلهة لقد انتقمت لها من نفسك انتقاماً عظيماً . فكر في الأعزاء عليك من أبناء ثيبا . فكر في شعبك . ما الذي يعنيك من أمر الذين لا يعرفونك ؟ »[٣] .

وهكذا يدخل أندريه جيد القصة الثانية في الأولى . ولكنه لا يجعلها امتداداً للقصة الأولى بل جزءاً من صميمها . ومن أجل ذلك حققت هذه القصة الثانية عنده ما لم تحققه مستقلة عند سوفوكليس نفسه .

---

(١) أندريه جيد : أوديب ، ترجمة الدكتور طه حسين ، ص ١٧١ .
(٢) نفسه : ص ١٧٤ — ١٧٥ .
(٣) نفسه : ص ١٧٦ .

وهذا التحوير فى الإطار لم يكن التحوير الوحيد الذى أدخله چيد على المسرحية : فقد صرف جزءاً كبيراً من عنايته لأبناء أوديب الأربعة ، فأدوا عنده دوراً لم يتح لهم عند سوفوكليس . ذلك أنه حاول أن ينقل القضية إليهم بعض الوقت . أما هذه القضية فلا تختلف عن قضية سوفوكليس نفسه ، وهى — بالإجمال — تعنى أن الإنسان لو ترك لغريزته ، وانطلق يتصرف فى الحياة كما يحلو له ، إذن لركبه الغرور الذى يخيل إليه أنه قوى وقادر على أن يغالب قوى الكبح الخارجية ، قوى الآلهة ، ولأدى به هذا الغرور إلى استشعار سعادة زائفة . فغريزة الإنسان يتحكم فيها وينظمها القانون . ولابد للإنسان أن يسمع ويخضع لهذا القانون ، سواء أكان هذا القانون هو الأخلاق أم الدين أم العرف الاجتماعى .

هذه القضية أبرزها چيـــد أيما إبراز من خلال شخصيات إتيوكل وپولينيس وأنتيجون وإسمين ، أبناء أوديب . وقد قلنا إن چيد قد أضاف من عنده دور هذه الشخصيات لكنه لم يكن دوراً ثانوياً كما قد يبدو للوهلة الأولى ، من حيث إن شخصيات هؤلاء الأبناء شخصيات ثانوية بالنسبة للشخصيات الأخرى مثل أوديب نفسه وكريون وجوكستا وترزياس ، ولكننى أعتقد أن شخصيات الأبناء لم تكن أقل أهمية من هذه الشخصيات الرئيسية ، لأن چيد استطاع أن يجعل من دورهم المرآة التى تنعكس عليها قضية أوديب بعامة ، وقد نجح . صحيح أنه لم يغير من اتجاه أنتيجون المعروف من قبل وهو الإيمان بالمعتقدات الدينية وبالآلهة ، فجعلها هو كذلك تمثل هذا الاتجاه ، ولكن الاتجاه الذى عبر عنه إتيوكل وپولينيس ، وهو الاتجاه المقابل ، إنما هو من عند چيد نفسه .

وعلى هذا النحو كان أوديب إنساناً مغروراً كافراً لا يؤمن إلا بنفسه وبقدرته . وهو فيما اقترف من قتل أبيه والزواج من أمه كان مثالا للغريزة البشرية العمياء التى لابد أن تضل إذا لم يتحكم فيها الإنسان بالمعرفة

الصحيحة ، ويخضع فيها لحكم الدين أو الأخلاق أو المجتمع . وهذا ما أخذ ابناه إتيوكل وبولينيس يناقشانه على مسمع أبيهما وخالهما .

« — إتيوكل : وفى الحق ما الذى نلتمس فى الكتب ؟ إنما نلتمس فيها الإذن بما نريد أن نعمل ، بل إن الذين يزعمون أنهم يحبون النظام ويحترمون الأشياء المقررة ، هؤلاء الذين يسميهم ترزياس أصحاب التفكير القويم ، إنما يلتمسون فى الكتب الإذن فى أن يضايقوا ويظلموا ويخيفوا جيرانهم . إنما يلتمسون أصولا ونظريات تريح ضمائرهم وتضع الحق إلى جانبهم .

— بولينيس : أما نحن أصحاب التفكير المعوج فإنما نلتمس فى الكتب الإذن بأن نأتى من الأمر ما تنكره التقاليد ويأباه حسن الذوق وتحظره القوانين .

— إتيوكل : وبعبارة أخرى الموافقة على مخالفة المألوف .

— بولينيس : فأنا الآن مثلا أبحث فى الكتب عن جمل تبيح لى أن أتخذ إسمين لى خليلة .

. . . .

— بولينيس : أختك ؟ .

— إتيوكل : أختنا ... ماذا تنكر من هذا ؟ .

— بولينيس : إن وجدت هذه الجملة فأظهرنى عليها .

. . . .

— إتيوكل : إذا وجدت ماذا ؟ .

— بولينيس : هذا الإذن . على أن هناك إذناً أقل شمولا وهو أن نستغنى عن الإذن ... الخ .[1]

---

(١) أندريه جيد : أوديب ، ترجمة الدكتور طه حسين ، ص ١٢٠ وما بعدها .

وعندما يظهر أوديب وقد استمع إلى حوارهما فأعجبه(لأنه يمثل اتجاهه) إذا به يدعوهما أول الأمر إلى الانصراف عن التفكير فى أختيهما على ذلك النحو ، ولكنه يعود فى النهـــاية ليلقنهما الدرس الذى عرفه هو فى حياته ، وهو أن الإنسان لابد أن يواجه القوة الخارجية التى تسد عليه المنافذ ، وأن يتسلح لمواجهتها بالمعرفة ، فإذا ما نشب الصراع بينهما انتصر الإنسان .

« أوديب : فقد ينبغى أن تفهما يا ابنى أن كل واحد منا يلقى أول الشباب وحشاً قائماً يريد أن يأخذ عليه الطريق . وهذا الوحش يا ابنى يعرض على كل واحد منا سؤالا خاصاً ، فاعلما أن هذه الأسئلة كلها، وهذا الجواب هو الإنسان ، وهذا الإنسان الفرد بالقياس إلى كل واحد منا هو شخصيته . »[1] وهنا يدخل ترزياس فيسمع هذه النصيحة فلا تعجبه بطبيعة الحال ، فيدور بينه وبين أوديب هذا الحوار الذى يتوج فكرة الإنسان .

« ترزياس : أى أوديب . هذه هى الكلمة الأخيرة لحكمتك ؟ إلى هذا ينتهى علمك ؟ .

أوديب : بل من هنا يبـــدأ علمى . وليست هذه الكلمة إلا الكلمة الأولى .

ترزياس : والكلمات التالية ما هى؟.
أوديب : سيبحث عنها ابناى . »[2].

والحقيقة أن إتيوكل وبولينيس كانا قد بحثا عن هذه الكلمات التالية من قبل ، فوجدا أن كلمة « الإنسان » فى كل حالة هى الكلمة الصحيحة ، وأن القوة التى تصدنا أو تقف دوننا فى كل حالة هى قوة الإنسان نفسه .

---

(١) أندريه جيد : أوديب ص ١٣٢ .
(٢) نفسه ص ١٣٣ — ١٣٤ .

وعلى هذا فالإنسان فى حاجة لأن يتحرر من نفسه ، وألا يقف هو نفسه حجر عثرة فى سبيل حياته .

« بولينيس : لا سبيل إلى التفكير الحر إلا إذا أزلنا هذه الأثناء التى تفرضها العبادة على العقل .

أنتيجون : إن الاستسلام للشهوات تفرض عليه أثناء أشد نكراً وتعطفه إلى الشر . نعم ! لقد اتخذ عقلى هذا الشئ الذى يضطره إلى ألا يفكر إلا تفكيراً مستقيماً . ومن المحقق أن كل اتجاه لشخصى إنما يدفعنى إلى ...

بولينيس : أتمى .

أنتيجون : يدفعنى إلى الإله !

بولينيس : لماذا لم تتمى حديثك أول الأمر ؟ .

أنتيجون : لأنى أعلم أنك لا تؤمن بالإله

بولينيس : الإله إنما هو فى حقيقة الأمر شيء تضعينه عند آخر تفكيرك . أتؤمنين به حقاً ؟ .

أنتيجون : بكل قلبى وبكل عقلى . ولولا أنى أتحدث إليك لقلت بكل نفسى أيضاً .

بولينيس : لعلك تنتهين إلى أن تحمليني على الإيمان بنفسك ... ولكن هذا الإله الذى تذكرينه أيوجد خارج عقلك ؟ .

أنتيجون : نعم ما دام يجذبنى إليه .

بولينيس : إنما هو انعكاس بسيط لما فى نفسك من فضائل ![1] .

فالإنسان هو الذى يصنع الإله ، وليس هذا الإله شيئاً قائماً خارج وجوده بل هو فى صميم وجوده . الإنسان يبدع كل شيء ، حتى الإله .

وهذه الصورة من التفكير التى يمثلها لنا بولينيس إنما هى انعكاس لما

---

(١) أندريه جيد : أوديب ، ص ١٠٧ وما بعدها .

أراد أندريه جيد أن يمثله لنا من حياة أوديب نفسه :

« كنت أسمع لدروس الماضى ، وأنتظر من أمس وحده قرار ماعملت وإملاء ما ينبغى أن أعمل . ثم تنقطع الأسباب فجأة ، وإذا أنا قد نجمت من المجهول ، فليس لى ماض ، وليس لى نموذج أحتذيه ، وليس لى شىء أعتمد عليه ، وإنما يجب أن أبتكر كل شىء . . . » (١)

هكذا استطاع جيد أن يستغل دور أبناء أوديب فى تحليل الفكرة الإنسانية وإلقاء الضوء على شخصية أوديب نفسه . ومن أجل ذلك نستطيع أن نقول إن جيد كان فى مسرحيته مفسرا لشخصية أوديب أكثر منه مكونا لهذه الشخصية . وهو يفسر هذه الشخصية من زاوية معينة ومحددة . ومن هنا كانت شخصية أوديب عنده واضحة ؛ لأنه لم يحاول أن يستغل فى فى إبرازها كل العاصر الممكنة ، بل اكتفى بقضية إنسانية واحدة ؛ هى قضية حرية الإنسان . وهذه القضية تناولها سوفوكليس من قبل ولكن جيد نماها وعمقها وجعلها محور مسرحيته .

ويبدو أن جيد استغل شيئاً من التفسير النفسى وضح به سبب خذلان أوديب الإنسان الحر القادر آخر الأمر . فهو فيما يبدو لم ينهزم لأن قوة خارجية تغلبت عليه ، ولكن لأن شخصيته المتماسكة قد أصابها « تصدع » ، ولولا هذا التصدع ما ضعف أوديب أو لان ، ولولاه لما أذعن لترزياس ولمشيئة الآلهة :

« تيرزياس : إنه يسرف فى الاطمئنان ، وإن نفسه كالاناء المطبق لاسبيل إلى أن يبلغها الخوف . وإن سلطانى كله إنما يأتى من خوف الإله . إن هذه السعادة المطمئنة آثمة . إن عليك أن تحدث صدعاً .

---

(١) نفسه ص ١٠٤ .

كريون : لماذا ؟ .

ترزياس : من هذا الصدع يصل الإله إلى قلبه ...[١]

ويفشل كريون في محاولته القيام بهذه المهمة ، ويأخذ ترزياس في تنفيذها بنفسه ، وينجح آخر الأمر . ويقول أوديب لنفسه : « ... ماذا صنعت يا أوديب ؟ لقد نعمت بالمكافأة ونمت عشرين سنة ، ولكني الآن أخيراً أحس الوحش يتمطى في دخيلة نفسي . إن مصيراً عظيما ينتظرني مستخفياً في ثنايا التاريخ . أي أوديب لقد مضى وقت الطمأنينة . أفق من سعادتك [٢]» .

وهكذا يفيق أوديب من سعادته ، ويعرف أن وقت الطمأنينة قد مضى ، ولكن الإنسان الذي يرمز إليه أوديب مازال ينتظره مصير عظيم مستخف في ثنايا التاريخ . إن رسالة الإنسان لم تنته بانتهاء أوديب نفسه ، ولكنها رسالة ممتدة نحو غاية . ومازالت الإنسانية بعيدة عن غايتها ، ولكن هناك هذه الغاية على كل حال . وسيأتي يوم — بعد وقت طويل — يسكن فيه الأرض « أناس أحرار ينظرون إلى حضارتنا كما تنظر نحن إلى الحضارة القديمة في أول عهدها برقيها البطيء ... »[٣] .

ومن كل ماسبق يتضح لنا أن جيد قد حور في إطار المسرحية القديمة بعض التحوير ، وأبرز فكرة الإله الحديثة بوصفه قائماً في الإنسان نفسه ومن صنعه ، وهو في هذه الحالة — ولهذا السبب — لايستطيع الإنسان أن يلغيه لأنه بذلك يلغي نفسه . وهذا الفهم يتمشى مع النظرة الحديثة

(١) جيد : ص ٨٨ — ٨٩

(٢) نفسه ص ١٤٦ .

(٣) نفسه ص ١٣١ .

إلى المأساة[١] فيجعلها شيئاً داخلياً قائماً فى نفس الإنسان وليس صراعاً بينه وبين قوة خارجية .

— ٢ —

والمحاولة الثانية التى نعرض لها الآن هى محاولة توفيق الحكيم . والسؤال الذى يواجهنا منذ البداية هو : لماذا اختار الحكيم قصة أوديب ليكتبها من جديد ؟ . إن لهذه القصة ارتباطاً خاصاً ببيئتها وبمعتقدات هذه البيئة وأوضاعها . فهل ينقلها الحكيم بهذا الإطار الخاص بها أم تراه يغير — كما صنع غيره — من هذا الإطار ؟ . أما هو فيحدثنا أنه أراد أن يجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التى تأباها العقلية العربية او الإسلامية . وهنا يتساءل الدكتور عبد القادر القط عن هذه المحاولة فيقول : « إن المرء ليعجب لماذا اختار المؤلف تلك المسرحية القديمة مادام قد سمح لنفسه أن يعبث بها كل هذا العبث ، ويتساءل ماذا بقى بعد ذلك من مسرحية سوفوكليس . . . »[٢]

وليس طبيعياً أن يعيد الحكيم الأسطورة فى نفس الإطار الذى وضعها فيه سوفوكليس من قبل ، وكان لابد له من إدخال بعض التحوير فى هذا الإطار ، كما صنع غيره من المؤلفين الذين تناولوا نفس الأسطورة . وليس هذا شأن المؤلف المحدث مع الأسطورة ، بل هو شأن المؤلف القديم كذلك ، شأن سوفوكليس نفسه ، فقد سبق أن عرفنا أنه حاول أن يضيف إلى الأسطورة مزيداً من الدلالات التى لم تكن لها فى الصورة التى ألفها عليها الشعب الإغريقى .

---

(١) انظر : رينيه حبشى فى بحثه «المأساة بين القديم والحديث» مجلة الآداب ، عدد ١ سنة ١٩٥٧ ، ص ٩٤ وما بعدها .

(٢) عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٩٥ ، ص ٩٦ .

وإذا نحن رجعنا إلى نشأة الأساطير الإغريقية تبين لنا أنها كانت فى أصلها مجرد تفسير لأشياء قائمة ، وقد أضفى عليها الإغريق اللون وبثوا فيها الحياة ، لأنهم لم يكونوا يستطيعون سوى ذلك[١] .

ومن المهم أن نفهم كيف كان (پندار وإسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس) يستخدمون (الأسطورة) ، فقد كتب هؤلاء الشعراء المسرحيون فى ظاهر الأمر تمثيليات عن شخصيات أسطورية ، ولكنهم فى الحقيقة لم يصنعوا شيئاً من هذا ؛ فهم لم يضيعوا وقتهم ووقت المدينة فى اللهو بشخصيات يستمدونها من سفينة نوح ، وإن كان بعض النقاد قد ذهبوا إلى ذلك فى كتاباتهم عن اشتغال هؤلاء بالأساطير التى استخدموها . وليس هناك زيف أو قلة إدراك تفوق هذا الحد ، فقد أنشأ هؤلاء الشعراء تمثيلياتهم من كد أذهانهم الخاصة فى مشكلات عصرهم الدينية والأخلاقية والفلسفية ، وكان استخدامهم الأسطورة أقرب لاستخدم شيكسپير (قصة هو لنشد) وبنفس القدر من الحرية . وقصة ميديا ليوريبيدس مشهورة ، فعندما خانها زوجها چاسون نجدها لا تكتفى بقتل زوجة چاسون الكورنثية الجديدة بل تقتل أطفالها من چاسون . وهنا نجد الواقعة الرئيسية ، وهى قتل الأم لأطفالها ، من اختراع يوريبيدس ، أما فى الروايات الأقدم من ذلك لهذه القصة فنجد أن الأطفال يقتلون بيد الشعب الكورنثى . معنى هذا أن يوريبيدس يغير الأسطورة تغييراً كلياً كيما يعبر عن فكرته الخاصة[٢]... وقد ظلت (الأسطورة) فى جوها ، كما كانت ، تفسيراً ، ولكنها صارت على أيدى أولئك الشعراء الاقوياء الخطيرين تفسيراً للحياة الإنسانية والروح الإنسانى.[٣]

---

(١) kitto · The Greeks, P. 197.

(٢) Ibid., pp. 201 - 2

(٣) Ibid., P 202

إذن فليس غريباً على الكاتب المسرحى أن يدخل بعض التعديل والتحوير فى الأسطورة التى يتناولها لأنه يريد أن يقول شيئاً أكثر من الأسطورة . وإذا كنا نأخذ بأن الشخصيات الأسطورية ترمز إلى مفاهيم إنسانية فينبغى ألا نجمد هذه المفاهيم ونقف بها عند حدود معينة ، وإنما نتطور بها إلى ما يتلاءم والفكرة الإنسانية ووضع الإنسان عصراً بعد عصر . فلا ضير أن يكون هناك أوديب تعرفه الأسطورة . ومائة أوديب يعرضهم الكتاب عبر التاريخ . فنحن أميل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر إطار الأسطورة القديمة بكل دقائقه ، لأن ممارسته لشىء من حرية التحوير فى هذا الإطار هى المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعى . وقد مر بنا كيف كان التحوير الذى أدخله جيد على الأسطورة عاملا قوياً فى تنمية المعنى الذى ركز عليه عمله وفى تعميقه . أما إفساد هذا الإطار كلية — كما صنع كورنى وڤلتير [١] — فهذا يخرج بالقصة غالباً إلى شىء آخر . فهل كان خروج الحكيم عن إطار المسرحية القديمة من هذا النوع الأخير أم كان من نوع التحوير الذى صنعه جيد ؟ .

كتب الحكيم فى مقدمة مسرحيته عن سر اختياره لهذه الأسطورة ، ومعنى الصراع الذى تمثل له خلالها غير ذلك المعنى الشائع الذى يجعل المسرحية تصويراً للصراع بين الإنسان والقدر . وقد كان المعنى الجديد الذى رآه الحكيم فى أوديب أنه تصوير للصراع بين الحقيقة والواقع ، وهو معنى — كما يقول الحكيم — لم يخطر قط على بال سوفوكل [٢] .

وهنا يقول الدكتور القط : « ... ولم تكن الحياة اليونانية فى ذلك العهد البعيد الذى نشأت فيه أسطورة أوديب تتضمن تلك الفلسفة التى ابتدعها

---

(١) انظر مقدمة أوديب وثيسيوس للدكتور طه حسين ، ص ٢٩ وما بعد .
(٢) انظر مقدمة أوديب لتوفيق الحكيم ، ص ٤٣ .

توفيق الحكيم . لذلك لم يخطر قط على بال سوفوكل هذا الصراع بين الإنسان والحقيقة(١) » .

ونحن لا يعنينا أن يكون ذلك المعنى قد خطر لسوفوكليس حين كتب مسرحيته ؛ فقد سبق أن رأينا كيف أمكن فهم تلك المسرحية بأكثر من طريقة ، وفهم توفيق الحكيم فى الحقيقة ليس إلا فهماً جديداً يضاف إلى كل ماسبق . ولكن الذى يهمنا فى الحقيقة هو أن نعرف مدى صدق هذا الفهم من خلال الإطار الفكرى للإغريق أنفسهم ، الذين استقبلوا تلك المسرحية . أحقا لم تكن الحياة الإغريقية فى ذلك العهد فى شغل بمشكلة الحقيقة والواقع ؟ .

ونستطيع أن نجعل وقفتنا هنا عند طاليس بصفة خاصة : فهو الذى أمد الفكر الإغريقى بأول نظرة عقلية لطبيعة المعرفة وصلتها بالحقيقة ، متمشياً فى الوقت نفسه مع طابع الفكر الإغريقى العام . فالكون بشقيه المادى والمعنوى يجب أن يكون شيئاً عقلياً يمكن إدراكه ، ولكنه كذلك يجب أن يكون بسيطا . « أما الكثرة الظاهرة فى الأشياء الفزيائية فليست إلا كثرة سطحية .... وكان المؤلف المسرحى الإغريقى يفكر على وجه التحديد بنفس الطريقة — (لا تعبأ بالتنوع الظاهر فى الحياة وبغناها ، بل تعمقها إلى الحقيقة البسيطة(٢)) . وتتكرر فى كتاب « كتو » الإشارة إلى كتاب المأساة الإغريق على أنهم يمثلون تلك المحاولة العامة للوصول إلى الحقيقة الباطنة ، مثلهم فى ذلك مثل النحاتين الإغريق(٣) .

وهل أمكن تحديد طبيعة تلك الحقيقة البسيطة الكامنة خلف مظاهر

---

(١) فى كتابه « فى الأدب المصرى المعاصر » ، ص ٩٦ .

(٢) Kitto : op. cit., P. 179

(٣) انظر : Kitto : Ibid, p. 182

الحياة المتعددة المتكاثرة ، لقد قال هرقليطس بالتغير الدائم الذى يصيب الأشياء الظاهرة ، حتى إنك لايمكن أن تقفز إلى النهر نفسه مرتين ، لأنه لابد أن يكون قد تغير بين المرة الأولى والثانية. فأين إذن الحقيقة الثابتة ؟ إنها العدد. فالأعداد « هى الأشياء التى لا تتغير : إنها وحدات خالدة متحررة من المادة التى تفسد ، مستقلة عن الحواس الناقصة ، ويمكن أن يدركها العقل إدراكا تاما[1] » فاثنان واثنان تساوى أربعة . هذه حقيقة ، ولكننا عندما نلبسها الثوب أو المادة لا يمكن أن تظل هى نفس الحقيقة ؛ فتفاحتان وتفاحتان ليس من الضروى أن تساوى أربع تفاحات أخرى ، لأننا هنا لابد أن نعتبر الوزن والشكل والجودة وما إلى ذلك من مظاهر حسية وصفات تميز كل تفاحة عن الأخرى .

ومعنى هذا أن الإغريق عرفوا نوعين من الحقيقة : الحقيقة المجردة والحقيقة الواقعة . وعرفوا أن الحقيقة الواقعة زائفة لا تبنى معرفة صحيحة بالكون ، وأن هذه المعرفة ينبغى أن يكد الإنسان فى تحصيلها من الحقائق الجوهرية الثابتة . وهذا تماما هو الشأن مع أوديب . فهناك حقائق واقعة يعيشها أوديب ، وهناك حقيقة بسيطة ولكنها متوارية تحتاج إلى البحث والتنقيب والكد فى سبيل الوصول إليها . ولما كان أوديب يعرف أن « الحقيقة عدد » و « معادلة رياضية » فقد أخذ ينهج هذا المنهج الرياضى فى الوصول إليها . وبعد أن نجح فى إقامه بعض المعادلات تكشفت له تلك الحقيقة البسيطة التى فرضت نفسها على واقعه ، وعصفت به آخر الأمر .

فإذا رأى الحكيم فى مسرحية سوفوكليس أن الصراع قائم بين الواقع والحقيقة لا يكون هذا الرأى غريباً لا على المسرحية ذاتها ، ولا على البيئة الفكرية التى ظهرت فيها .

---

(١) Kitto : op. cit., p. 91 .

والآن يجدر بنا أن نعنى فى مسرحية الحكيم بأمرين جوهريين هما : تصوير الصراع بين الحقيقة والواقع ، وتجريد القصة من المعتقدات الخرافية.

* * *

(أ) الصراع بين الحقيقة والواقع :

نشأ أوديب الحكيم على حب والديه — بوليب وميروب فيما كان يظن — ولم يشك قط فى أنهما والداه ، فلما انكشف له القناع فجأة عن ريف ما كان يخاله حقيقة انهارت ثقته بالأشياء . وعندئذ تولد فى نفسه حب البحث عن حقائق الأشياء ، وكان طبيعياً أن يبدأ هذا البحث بالكشف عن حقيقة نفسه ، فيخرج حيث تسوقه قدماه إلى طيبة ، وحيث يتوج ملكا ويتزوج جوكستا الملكة ، ويبدأ نوعا من الحياة تغمره السعادة ، ويستمر سبع عشرة سنة يزاول هذه الحياة السعيدة ، وينسى فى غمارها مشكلته التى كان قد خرج لها ، وهى البحث عن حقيقة ذاته . ولكن إذا كان أوديب قد نسى ذلك فإنه لم يتغير فى طبيعته المحبة للبحث بصفة عامة . فإذا ما أصاب المدينة الطاعون ، وطلب الشعب معرفة وحى الآلهة فى هذه الكارثة، بدا هذا الوحى عند أوديب « موضع فحص وتنقيب » . وهنا يأخذ ترزياس فى تحذيره من أن تعبث أصابعه الطائشة بقناع الحقيقة ، الحقيقة التى أفلت منه فى كورنثة ، وابتعدت عنه فى طيبة ، ولكنه يتحدى هذه الحقيقة ، ويعلن أنه لا يخشى على نفسه منها وإن طوحت به من فوق العرش . حتى إذا ما عرف - بعد البحث والتنقيب - أنه ابن الملك لايوس انطلق كالمجنون يقول :

« لايوس ! جوكستا ! يا للسماء ! انقشع الضباب من حولى . . . فرأيت الحقيقة ، ما أبشع وجه الحقيقة ! يا لها من لعنة ! . . . لم يسبق أن صب نظيرها على بشر[1] ! . . . » .

(١) توفيق الحكيم : أوديب ، ص ١٠٥ .

وهنا يصل الحكيم بالقضية إلى منتهاها : فحقيقة أوديب قد عرفت ، وهي تغاير تماماً صورة الحياة التي يعيشها ، صورة واقعه . إن هذا الواقع يتمثل في مجموعة من العلاقات تربطه بالآخرين ، فإذا به يتبين أن هذه العلاقات زائفة ، وأن جوكستا زوجته هي في الحقيقة أمه ، وأن أبناءه هم في الوقت نفسه إخوته ، وأن كريون خاله قبل أن يكون صهراً له . إنه واقع مزيف بالنسبة للحقيقة ذلك الذي كان أوديب يعيشه . .. كن أتراه يرضخ عند أول ضربة ، فيقطع علاقاته بذلك الواقع الزائف ، أي بالحياة، أم يتشبث به رغم كل شيء ؟ :

« أوديب: . . . اعترف لك يا جوكستا أني تلقيت الضربة وكدت أنوء بها . . ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلني أبدل شعوري نحوك لحظة واحدة ! . . فأنت هي جوكستا دائماً . . ومهما أسمع من أنك لي أم أو أخت . . فلن يغير هذا من الواقع شيئاً . . وهو أنك عندي دائماً : جوكستا !

جوكستا : أوديب ! يامن أعزه أكثر من نفسي ! لا تحاول أن تخفف عني وطأة المصيبـــة ! . . إن الواقع هو كما وصفت . . ولكن الحقيقة ياأوديب ! . . ماذا نفعل بصوت الحقيقة الصارخ ؟ !

أوديب : الحقيقة ؟ إني ما خفت يوماً من وجهها . . ولا ارتعت من صوتها »[1] ! . . فإذا ما لامته جوكستا على أنه هدم أسرتهما اعتذر بأنه كان ينبغي له أن يعرف الحقيقة : « جوكستا : لقد عرفتها . فهل استرحت ؟ ! . .

أوديب : حقاً . . ليتني ماعرفتها . . وهل كنت أتخيل أنها بهذا الهول؟ » وهل كان يخطر لي أنها شيء قد يقضي على هنائي ؟ ! . . الآن فقط أدركت . .

(١) توفيق الحكيم : أوديب ، ص ١٦٢ — ١٦٣ .

بعد أن انتقمت منى . . لأنى عبثت بنقابها ! . . » [١]

ولكنه يعود فيتشبث بالحياة ، بذلك الواقع مهما يكن من أمره ، إنه هو الشيء الملموس المؤكد ، إنه هذه الأسرة وهذه الزوجة وذلك الحب وتلك السعادة . أما تلك الحقيقة فلا قوة لها ولا كيان . « شيء لا يوجد إلا فى أذهاننا . إنها وهم ! إنها شبح . . » [٢]

وهنا تلتقى فكرة الحقيقة والواقع عند الحكيم فى هذه المسرحية بفكرته فى مسرحيته الأخرى أهل الكهف . فهناك حقيقة وواقع . أما الحقيقة فيدركها الذهن أو هى لا تعيش إلا فيه . وأما الواقع فمفعم بالحياة ، ينبض به القلب ، وتمتلئ به النفس . فهناك إذن منهجان لإدراك الحقيقة ، ذلك المنهج العقلى الذى ينشد الحقيقة المجردة ، وذلك المنهج الوجدانى الذى يقنع بالحقيقة فى صورتها المتلبسة بالواقع . وقد آثر أوديب المنهج الأول ، ولكن الحياة أرغمته أخيراً على أن يؤمن بالمنهج الثانى :

« الكاهن : لو أنك أردت أن تدنو من الإله ، فأشعلت له فى نفسك مسرجة ، لأضاءت لك فى أحلك لياليك . . ولكنك آثرت أن توقد فى عقلك مصابيح . . انطفأت كلها عند عصفة من عصف الريح ! » [٣] .

وكما انتقم الزمن فى « أهل الكهف » كذلك انتقمت الحقيقة لنفسها من أوديب :

« إنها لا تحب من يحدق إليها أكثر مما ينبغى ! . . نعم . . لقد دنت هذه الأصابع منها أكثر مما ينبغى . . حتى اقتلعت عينى أنا ! . .

لقد انتقمت هى . . فخفف عنى أنت أيها الكاهن . . . » [٤]

---

(١) نفسه ص ١٦٣ — ١٦٤ .

(٢) نفسه ص ١٦٦ .

(٣) نفسه ص ١٩٤ .

(٤) نفسه ، ص ١٩٤ .

وهكذا ينتهى الصراع بين الحقيقة والواقع إلى صورة الصراع العامة المألوفة عند الحكيم . أعنى الصراع بين العقل والقلب . وغاية هذا الصراع أن تعصف الحقيقة بالواقع ، وأن ينتصر العقل على القلب . فأوديب لم يحطمه إلا عقله الباحث عن الحقيقة . إنه قد يتشبث بالحياة ويتنكر لعقله وللحقيقة ، ولكن بعد فوات الأوان ، تماماً كما يحاول ميشلينيا فى « أهل الكهف » أن ينفى من عقله فكرة الزمن ، ويعيش — رغم كل شىء — لقلبه وحبه ، ولكن دون جدوى . لقد انصرف أوديب عن القيم الروحية واحتقرها ، وآمن بعقله وذكائه ، ولكنه يتبين آخر الأمر أن هذا العقل خدعة ، وأن ملاذه الوحيد هو الإيمان . فالإنسان ليس مجرد عقل ، والحياة ليست مجرد حقيقة جامدة صارمة ، بل هناك الجانب الروحى ، جانب الإيمان اللازم للإنسان وللحياة على السواء . وإذا كان أوديب قد أهمل ذلك الجانب عن غرور وثقة بنفسه لقد كانت عاقبته وخيمة . لقد كان يحس أنه وحده فى هذا الكون ، ولكنه أدرك أخيراً كذب هذا الإحساس . وهذه هى فكرة الحكيم فى وضع الإنسان من الكون بصفة عامة . فهو لا يرتفع به إلى مرتبة الألوهية ، وينفى عنه معنى البطولة ، ولا يرى فيه إلا بشراً ، قد يتطاول على الإله ، ولكنه يدفع ثمن هذا التطاول . فهو إذن ليس وحده ، كما يبدو للعقل الحديث ، ولكن هناك أيضاً إله .

وفى سبيل إبراز ذلك الصراع بين الحقيقة والواقع نجد الحكيم يشكل وضع أوديب بحيث يجعل ارتباطه بالواقع قوياً بالصورة التى تكفى لأن تجعله يقاوم الحقيقة حين تتكشف ، ويقاومها فى عنف وإصرار . وقد كانت وسيلة الحكيم فى ذلك أن أبرز فى شخصية أوديب الجانب الأسرى ، وجعل من حبه لأسرته مبرراً لارتباطه بذلك الواقع حتى بعد أن كشفت الحقيقة عن زيفه . وهو قبل أن تتكشف الحقيقة كان يحس

فى نفسه إحساساً مبهماً بكارثة على وشك الوقوع ، ولكن جوكستا تفسر هذا له بأن الوهم الذى يتراءى له ليس إلا نتيجة لحبه لأسرته وإشفاقه من أن يصيبها مكروه (١) . وتمضى المسرحية إلى غايتها ، وتتكشف الحقيقة فترتاع لها جوكستا ، وتقرر أنها لابد أن تموت لأنها لاتحتمل أن يكون ابنها زوجها.وهنا يحس أوديب بأن أسرته على وشك أن تهدم ، وأن حياته نتيجة لذلك سوف تتحطم ، فإذا به مضطر لأن يتشبث بأسرته حتى لا يفقد حياته . ولا بأس فى أن يبذل فى سبيل ذلك كل ما أوتى من مقدرة .

« أوديب :لن تموتى ياجوكستا ! سأذود عنك كوحش أصابه سعار ... سأقف فى وجه كل من ينال منك شعرة . . . سأصمد معك لصواعق السماء وضربات القدر ولعنات البشر . لن تموتى ! لن تموتى ! . » (٢)

ثم يخرج أوديب إلى الشعب الذى عرف الحقيقة كذلك ، ويخرج إليه لكى يصدر فيه حكمه، ولكن الكاهن يذكره أنه هو نفسه قد أعلن من قبل العقاب المناسب ، وهو الموت أو النفى . وعندئذ كان على أوديب أن يختار من العقاب ما يشاء ، وعندئذ يقول :

« أما الموت فإنى أجبن الآن عنه، لأنى أحب أهلى ! فلتكن الثانية أيها الكاهن ! دعونى أرحل بأسرتى عن هذه البلاد إلى غير رجعة ! »

وهكذا ظل ارتباط أوديب بأهله وأسرته هو المهاد النفسى لقلقه وخوفه من وقوع الكارثة، وهو المبرر والحافز لصراعه ، ثم هو أخيراً الموجه له فى اختيار نهايته .

وهنا نذكر الحكيم مرة أخرى فى مسرحية أهل الكهف ؛ فقد كان

(١ و ٢) انظر المسرحية ص ٨٥ .

الأمر الوحيد لمرنوش فى الصراع والبقاء — رغم حقيقة الزمن — هو ارتباطه بأسرته . وهو لم يذعن لحقيقة الزمن إلا بعد أن أعيته الحيلة العثور على أسرته واستئناف الحياة معها من جديد . فالإنسان عند الحكيم — مثلا فى مرنوش وفى أوديب — يصارع ما ربطته بالحياة روابط ، سواء أكانت هذه الروابط مادية أم معنوية .

(ب) تجريد القصة من المعتقدات الخرافية :

وقد أراد الحكيم أن يلائم بين الأسطورة القديمة والعقلية العربية الإسلامية ، فاضطر إلى أن ينفى من مسرحيته العناصر الخرافية المرتبطة بالعقيدة الدينية عند الإغريق . فماذا كانت وسيلته إلى ذلك ؟ وما هدف هذه المحاولة ؟ وماذا حققت ؟ .

مقولتان أساسيتان تجلوان لنا القضية فى مجملها هما : عدالة السماء ، وحرية الإرادة عند الإنسان . فقد أراد الحكيم أن يبرز المعانى الإسلامية التى ترتبط بهاتين المقولتين الشاملتين للقدر الأكبر من الفلسفة الإسلامية فيما يختص بقضية الإنسان . فلننظر كيف كان ذلك .

بعد أن كشف « الراعى » عن حقيقة أن قاتل لايوس شخص واحد وليس مجموعة كما كان شائعاً ، لم يكن أوديب فى حاجة إلى مزيد من الذكاء لكى يدرك أنه هو قاتل الملك وأنه هو المجرم الذى ينبغى الاقتصاص منه . وعندئذ يقدم نفسه للشعب ليصنع به ما يرى .

أما أنه قتل الملك فهذا صحيح ، ولكن ألم يكن هذا القتل منه دون معرفة بالقتيل ؟ فهل من العداله أن يحاسب أوديب الآن على جرم ارتكبه خطأ ؟ وما الصلة بين تلك الجريمة وانتشار وباء الطاعون ؟ .

« أوديب : . . . أمرى بين ! . لقد ارتكبت جريمة ونسيتها ، ولكن السماء لم تنسها ، إنها تريد الآن الثمن ، وتطالب بالجزاء . ومهما يشك

« العقل » فى حقيقة الصلة بين تلك الجريمة وهذا الوباء فإن « الشرف » لا يشك فى حقيقة الواجب الملقى على كتفى . . واجبى الآن هو أن أتخلى عن عرش رجل مات بيدى ! . . .

جوكستا : مات بيدك على كره منك . ما أحسب السماء تطالبك فيه بهذا الثمن الفادح .

أوديب (كالمخاطب نفسه) : إن السماء لا تظلم أبداً ، لأنها ميزان لا يعرف الخلل ولا الميل ولا الانحراف ولا الهوى . وما نراه منها جوراً ليس إلا عجزنا عن رؤية ما توارى فى الضمائر ، ولهونا عن تذكر ما علينا من حساب . إنها تضيف إلى الذنب الظاهر وزر الذنب الخفى . لقد كذبت على الشعب . لقد خدعت الشعب »[1] .

فى هذا المشهد لم يشأ الحكيم أن يستفيد من انتشار الوباء ضرورة الاقتصاص من أوديب . أى أنه لم يسمح للخرافة أن تكون هى المتحكم فى الموقف ، أو الضرورة الأخلاقية لاعتراف أوديب بجرمه واستعداده لتلقى الجزاء ؛ فأمر الصلة التى تعقدها الخرافة بين حادث القتل القديم وانتشار الوباء لا يقبله العقل بل يشك فيه . فأوديب لا يقدم على التخلى عن العرش مدفوعاً بخرافة لا يقبلها عقله بل بشىء آخر معنوى ولكنه إنسانى لا شك فيه هو « الشرف » .

وواضح أن لجوء الحكيم إلى هذا التفسير الإنسانى لسلوك أوديب ليس إلا نفياً منه لفكرة الوحى التى جاءت من معبد دلف تقول إن هذا الوباء عقاب للمدينة من السماء لأنها لم تأخذ بثأر ملكها السابق . فالعقلية الإسلامية لا تهضم هذا المعنى الوثنى .

أما أن الثمن فادح فهذا ما يبدو ، ولكن ليس فى فداحته ظلم ، لأن

---

(١) الحكيم : أوديب ، ص ١٣٦ .

السماء لا تظلم . ونحن نرى الشيء ظلماً لأننا عاجزون عن رؤية العدالة فيه . فالخلل فى ميزاننا دائماً لا فى ميزان السماء . فالعدالة والحكمة هما أساساً ما يصدر عن السماء من أعمال [١] وهى نظرية غيبية يقبلها الإسلام، ولكنها ليست وثنية كتلك .

وعلى هذا النحو يبرز الحكيم معنى العدالة الإلهية كما يقبله الإسلام ، وينفى المعنى الوثنى الخرافى الذى تضمنته القصة القديمة .

أما حرية الإرادة عند الإنسان فمسألة شائكة ولعلها شائقة كذلك . أيعمل الإنسان — حين يعمل — حراً مختاراً أم أن هناك إرادة أخرى تفرض نفسها عليه ، ويكون هو فى الحقيقة مجبراً على إنفاذ ما تمليه ؟ .

أما الإسلام فينفى فكرة الجبر [٢] ، ولكنه لا يوافق الغلاة من المسيحيين والمسلمين ممن يقولون بسلطة العبد على جميع أفعاله ، واستقلاله المطلق ؛ فهذا غرور [٣] ، وإنما يقرر مبدأين خطيرين « هما ركنا السعادة وقوام الأعمال البشرية . (الأول) أن العبد يكسب بإرادته وقدرته ما هو وسيلة لسعادته . (والثانى) أن قدرة الله هى مرجع لجميع الكائنات ، وأن من آثارها ما يحول بين العبد وبين إنفاذ ما يريده . . . » [٤] فقدرة الإنسان وإرادته لها دور وإن كانت هناك قدرة وإرادة أعلى وأعم هى قدرة الله وإرادته . وعلى هذا النحو يجمع الإسلام بين الاختيار والجبر . ومن هنا كان الإيمان بالقضاء والقدر يختلف تماماً عن القول بالجبر ، ولا يتنافى مع

---

(١) هذا ترديد لفكرة القدرية فى علاقة الله بالموجودات . انظر ج . دى بور : تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٨ ، ص ٥٣ .

(٢) انظر الشيخ محمد عبده فى رده على رسالة الاسلام لهانوتو ، ص ٣٣ — ٣٤ .

(٣) محمد عبده : انظر رسالة التوحيد ، ط ٤ المنار سنة ١٩٢٠ ، ص ٤٥ — ٤٦ .

(٤) المرجع السابق ص ٤٦ .

الاختيار[١] . ومن هنا « غلب على المسلمين التوسط بين الجبر والاختيار ، وهو مذهب الجد والعمل وصدق الإيمان »[٢] .

هذه — فى إيجاز — هى فكرة الإسلام فى الاختيار والجبر ؛ أو فى علاقة الإرادة الإنسانية بالإرادة الإلهية . فكيف أبرزها الحكيم فى مسرحيته ؟ .

أراد ترزياس منذ البداية أن يخلع الحكم من أسرة لايوس كلية ، فعمل على إبعاد الطفل أوديب صغيراً عن الملك ، فإذا ما قتل لايوس وجدناه يضع على العرش رجلا من الناس لا يمت بصلة إلى أسرة لايوس ، ولكن الحقيقة أن هذا الرجل كان هو أوديب نفسه الذى استبعد طفلا . لقد أراد ترزياس فى الحالين ، ونفذ ما أراد ، ولكن النتيجة فى المرة الثانية جاءت عكس التدبير والتقدير . وهنا يقول أوديب لترزياس :

« . . . لطالما زهوت بإرادتك الحرة ! نعم كانت لك حقاً إرادة حرة شهدت آثارها ، ولكنها كانت تتحرك دائماً ، دون أن تعلم أو تشعر ، داخل إطار من إرادة السماء ! . . »[٣] .

فللإنسان إرادته الحرة حقاً ، ولكنها ليست مطلقة ، بل إنها تتحرك داخل إرادة عامة شاملة . كل ما فى الأمر أن الإنسان لا تتبين لبصيرته القاصرة — وهو يعمل ويريد ويسير — إرادته من إرادة الإله — كما يقول أوديب فى موضع آخر[٤] .

فبهذا المعنى يرتبط الحكيم بالفكرة الإسلامية التى تؤكد حرية الإنسان

---

(١) انظر الدكتور محمد البهى . الفكر الإسلامى الحديث وصلته الاستعمار الغربى ، مطبعة مخيمر ، سنة ١٩٥٧ ، ص ١٢٤ .

(٢) الأمام محمد عبده فى رده على رسالة الإسلام لهانوتو ، ص ٤٦ .

(٣) توفيق الحكيم : أوديب ، ص ١٨١ .

(٤) نفسه ص ١٨٢ .

كما تؤكد فى الوقت نفسه فكرة القضاء والقدر . وعندئذ ينتفى تماماً القول بالجبر وكذلك القول بالصدفة . إن الأسطورة القديمة تعتمد إلى حد كبير على عنصر الصدفة ، كما تبرز لنا بوضوح النزعة الجبرية عند الإغريق ، ولكن عرض سوفوكليس لها قديماً قد حاول أن يقلل من استبداد فكرة الصدفة هذه ، وأن يخفف من تلك الجبرية بأن جعل أوديب إنساناً قادراً مريداً حراً فى تصرفه .

هل معنى هذا أن الهدف الذى حققه الحكيم هو نفس ما حققه سوفوكليس ؟ صحيح أن الحكيم يقفو آثار سوفوكليس فى أشياء كثيرة ، كتحريك الحدث فى المسرحية ، وجعل كريون موضع تهمة من أوديب ، وفى ذلك الحوار بين أوديب نفسه وترزياس فى أوائل الفصل الأول : ولكن هذه الأشياء لا أهمية لها إذا استطاع الحكيم أن يشكل الصراع فى المسرحية تشكيلا جديداً . ويبدو أن هذا ماكان يهدف إليه . ذلك أن الصراع عند سوفوكليس كان بين أوديب والآلهة ، ومن أجل ذلك كان لا بد من الاعتراف بالوحى ، وتصديق المعبد . أما الحكيم فلم يكن يستطيع أن يسلم بفكرة الوحى هذه ، ولذلك اضطر لأن يجعل الأحداث كلها من تدبير الكاهن ترزياس ، وأن يجعل منه المجرم الحقيقى[1] فيما أصاب بيت أوديب من نكبات ، وهنا يبدو لنا كأن الصراع انتقل من أوديب إلى ترزياس نفسه . يتضح هذا من قول أوديب له : « . . . لقد أرادت السماء أن تجعل منك أضحوكة أنت يامن ظننت أنك تناصبها حرباً ، وقمت تشرع من إرادتك سيفاً . . . وتخيرت أنت هذا القصر بسكانه الوادعين ميداناً للنزال ، وضربت ضربتك ، ولكن الإله اكتفى بأن هزأ بك ، ولطمك على عينك العمياء ، لتبصر حمقك وغرورك . أما القصر فقد اندك بأهله

---

(١) « أوديب » الحكيم ، ص ١٨٣ .

تحت ضربتك الحمقاء وسخرية السماء . »⁽¹⁾ ويقول له كذلك : « إنه لمن الخطل أن نناقش فيما ألقي على كواهلنا من أقدار ، ربما كان بعضها من صنع أيدينا . أسامع أنت ياترزياس ؟ عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الإله في هذا الكون . هذا النظام المقرر للأشياء ، الدقيق كالصراط ، كل من خرج عليه وجد حفراً يقع فيها . صراط لك أن تسير فيه بإرادتك أو تقف ، ولكن ليس لك أن تتحدى أو تنحرف . وقد فعلت ياترزياس فوقعت ، ولكن جرفتنا معك . غير أن السقطة لم تصبك إلا في كبريائك . لقد ردك الإله بها إلى موضعك . . . »⁽²⁾ .

من هنا يتضح لنا أن محور الصراع قائم بين إرادة ترزياس الشريرة والعدل السماوي أو « النظام الدقيق المقرر للأشياء » من قبل السماء . أما أوديب فليس إلا ضحية تدبير ترزياس الشرير . فهو إذن ليس ضحية للنبوءة أو للوحي السماوي ، بل ضحية لمؤامرة دبرها كاهن مزيف شرير . والمعنى الإسلامي الذي وراء هذا التصرف هو نفي أن يوصف الإله بتدبير الشر أو إرادته كما توحي بذلك الأسطورة القديمة ، وكان لابد من إسناد هذا الشر إلى شخصية أخرى ، فكان ترزياس أنسب الشخصيات .

ونستطيع الآن أن نتأكد من نجاح الحكيم في محاولته تخلية المسرحية من العناصر الخرافية والكهنوتية والوثنية ، وإحلال المعاني الإسلامية محلها . ولكن أكان الحكيم داعية للدين حين كتبت هذه المسرحية ؟ . إنه غير ملحد على أي حال ، ولكنه يرى ضرورة التساند بين « العقل والدين » .

والواقع أن الحكيم هنا يمس من قرب موقفنا الحضاري في العصر الحديث بعامة ، وبخاصة مرحلة التكوين التي نجتازها . فنحن في هذه المرحلة

---

(١) نفسه ص ١٨٢ .

(٢) نفسه ص ١٨٣ — ١٨٤ .

نستورد من الغرب كثيراً من آثار حضارته العقلية وصورها ، ونستورد ضمن ذلك فكرة الإنسان ذى الإرادة الحرة المطلقة . أنقيم حضارتنا على أساس من هذه الفكرة ؛ فنبنى فلسفتنا فى الحياة ، وإنتاجنا بعامة ، على أساس أن الحياة هى هذا الواقع الذى نعيشه ، وهذا الواقع وحده ، وأنه ليست هناك حقيقة منفصلة عن هذا الواقع أو واقعة خلفه ؟ أم نشكل هذا الواقع فى ضوء حقيقة أخرى أوسع وأعم ، فيكون الإنسان حرا فى إرادته على ألا تتعارض هذه الحرية مع إرادة السماء ؟ . أما الحكيم فهو — كعادته — أميل إلى ألا يطلق للإنسان العنان ، وأن يدخل فى مقومات حياته الجانب الروحى أساسيا فى تكييف حياته وتشكيلها . وعندئذ يمكننا أن نأخذ منتجات العقل الغربى لا كما هى ، ولكن لنمزج بينها وبين ذلك التراث الروحى الذى نملكه ، تماماً كما كان الشأن بالنسبة لعصر الإحياء الإسلامى حين ترجمت إلى العربية آثار الإغريق العقلية ، وإذا بالعقل العربى يشكلها فى ضوء الفكرة الدينية الجديدة ، فيستفيد منها فى خلق فلسفة ذات طابع جديد مستقل هى ما عرفه العالم باسم « الفلسفة الإسلامية » .

فإذا استبد بنا اليوم نفس الموقف فلنأخذ ، ولنشكل مما نأخذ ، ومن تراثنا ، مزيجاً جديداً ، ينشر فى العالم فكرتنا ، وحضارتنا ، وشخصيتنا .

وليس هذا كل ما يمكن أن توحى به المسرحية . فالفكرة الغالبة على العامة من المسلمين هى فكرة الجبر . وهم يسوقون فى تأكيدها الأمثال والحكم ، وقد يسوقون الآيات القرآنية . وواضح أن هذا من باب الفهم الخاطىء للقضية فى الدين . ونحن نجد الإمام محمد عبده يحمل على المتصوفة وشباههم من الدخلاء فى الدين الذين يرجعون إلى أصول آرية كالفرس والهنود ، ويتهمهم بإفساد العقيدة الصحيحة بما اصطنعوا من أوهام لا نسبة بينها وبين أصول الدين ، فلصقت بأذهان العامة والجهلة ، وأربكت عقولهم ،

فنشأ نتيجة لذلك الكسل والتراخى والسلبية فى الحياة[1] . وهو « فى تحديد الصلة بين المسلم وربه لم يرض أن تكون عقيدة الإنسان فى هذا الجانب عقيدة (الجبرى) ، لأن هذا الاعتقاد سيفضى حتما إلى ضعف الإنسان ، ويصير به إلى أن يكون عديم الإرادة وعديم الإيجابية فى الحياة[2] » .

وهكذا كانت الفكرة الشائعة فى تفسير العلاقة بين الإنسان والسماء فكرة مزيفة من وجهة النظر الإسلامية الصحيحة . ولكن أثر هذه الفكرة فى المجتمع وموقفه من الحياة أمر خطير ، فالمجتمع الذى يقيم أفراده فلسفتهم فى الحياة على أساس أن ما حدث هو « أمر الله » ، وأنه « ليس فى الإمكان أبدع مما كان » ، وأن ما « ما انكتب على الجبين لازم تراه العين » — هذا المجتمع لابد أن يظل متخلفاً مهيناً حتى يخلى بينه وبين الفكرة الخاطئة ، فكرة الجبر ، فيدرك أن له إرادة وأن له قدرة ، وأنه يستطيع أن يكون إيجابياً فى تقرير مصيره .

وهذا هو الصدى الذى نجده لهذا الوضع فيما كان ترزياس يزمع أن يدافع به عن نفسه أمام الشعب ، أمام تهديد أوديب له .

« ترزياس : . . أيها الشعب ، إنى لم أفرض إرادتى لمجد أطمع فيه ، ولكن لرأى أومن به ، هو : أن تكون لكم إرادة ! . . إنما أردت أن أطوى صفحة الملك فى هذه الأسرة العريقة لأجعلكم أنتم تختارون لكم ملكا من عرض الطريق ، مجرداً من الحسب والنسب ، لا سند له إلا خدمته لكم ، ولا لقب له إلا بطولته فيكم . ذلك أنه لا توجد فى أرضكم ، ولا ينبغى أن توجد ، إلا إرادتكم أنتم ! » .

---

(١) انظر الأمام محمد عبده فى رده على رسالة الإسلام لهانوتو ص ٤٦ .

(٢) الدكتور محمد البهى : الفكر الإسلامى الحديث ، ١١٩ .

ولا يخفى على أحد ما فى هذه الدعوة من استجابة مباشرة لأزمة المجتمع العربى بعامة والمجتمع المصرى بخاصة، فى النصف الأول من القرن العشرين، حيث نجد معنى الخضوع والاستكانة يفرض على هذه المجتمعات من خلال إيمان زائف يتسم بطابع الجبرية . ولكن لا ننسى أن الحكيم لم يعقد لترزياس النصر آخر الأمر ، لأنه غالى فى تقدير نفسه منذ اللحظة الأولى ، حتى لقد نفى أن يكون هناك إله أو إرادة غيره وغير إرادته . وهذا معناه أن الحكيم لا يؤمن بأن حياة الإنسان جبر ، كما أنه لا يرى أنها حرية مطلقة .

٣ — «أوديب» عند باكثير

وهذه هى آخر محاولة لصياغة المسرحية القديمة فى اللغة العربية ، أو لنقل إنها آخر محاولة للتفسير . فمنذ الصفحات الأولى من المسرحية ، بل منذ صفحة التقديم نفسها — يجد القارئ ما يلفته إلى التوجيه الجديد الذى هدف إليه باكثير فى عرض هذه المسرحية القديمة ؛ فسيجد القارئ من المعانى الإسلامية ما يطبع هذه المسرحية بطابع إسلامى واضح . وحين يفرغ القارئ من قراءتها سيعرف فى وضوح أهمية الآية الكريمة التى صدر بها باكثير هذه الصورة الجديدة من أوديب وهى الآية : « ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين . إنما يأمركم بالسوء والفحشاء وأن تقولوا على الله مالا تعلمون . » ففى ضوء المعنى الذى اشتملت عليه هذه الآية تشكلت الصورة الجديدة للمسرحية . وهذا الضوء نفسه هو الذى ينبثق من خلال المواقف الجديدة التى جعلها باكثير لشخوص المسرحية والعلاقات بينهم . وكل العناصر التى أخذها والعناصر التى لم يأخذها

من الأسطورة القديمة — أو من المسرحية القديمة — يمكن تفسيره في هذا الضوء .

فمن حيث شكل الأسطورة نجد أوديب الذى قتل أباه وتزوج أمه وأنجب منها أربعة أطفال ، ونجد الطاعون الذى يصيب شعبه أبناء طيبة . وكذلك هناك الوحى الذى يربط بين خلاص الشعب من هذا الوباء والكشف عن قاتل لايوس ونفيه وتشريده . ثم نجد أوديب أخيراً ، وقد ظهرت له وللناس الحقيقة — مهما تكن الطريقة التى شكل بها باكثير هذه الحقيقة — نجده يخرج من المدينة ليهيم على وجهه ، وستعد عن مجال عذاباته وذكرياته الأليمة ، شريداً ، به لوثة من جنون .

هذا الشكل يتفق مع عناصر الأسطورة . ولم يكن شكل الأسطورة فى أى حالة من الحالات التى تنوولت فيها تناولا أدبياً ذا قيمة ، أو بحيث يكسب العمل الفنى قيمة خاصة . ومن أجل ذلك لا يمكننا أن نلمس أهمية هذا التناول الجديد هنا فى مجرد عناصر الاتفاق التى تجمع بين الأسطورة القديمة والمسرحية فى هذه الصورة الجديدة ، وإنما تتضح لنا هذه الأهمية — بصفة خاصة — فى ذلك التوجيه الذى وجه به باكثير هذه العناصر القديمة من جهة . وفى العناصر التى أضافها إلى الصورة القديمة للمسرحية أو التى أهملها منها ، من جهة أخرى .

وندخل إلى تفصيل ذلك الآن من المدخل الطبيعى ، وذلك بأن نسأل أنفسنا : أين يتركز الصراع فى أوديب « باكثير » ؟ وما الغاية منه ؟ وهل تحققت هذه الغاية ؟ وكيف ؟ .

وهذه الأسئلة تدعونا لأن نسأل أنفسنا قبلها سؤالا جانبياً ولكنه مهم وهو : لماذا فكر باكثير فى إعادة كتابة هـــذه المسرحية القديمة بصفة خاصة ؟ .

الواقع أن المؤلف لم يختر هذه المأساة بصفة خاصة لأن هناك دافعاً مباشراً دفعه إلى صياغتها من جديد ، ولكنه يحدثنا[1] أن الدافع إليها ربما كان مستخفياً فى نفسه حتى إنه لم يعرفه إلا بعد أن كتب المسرحية ووجه إلى نفسه نفس السؤال . وعندئذ تبين له أن اختياره لهذه المأساة لم يكن اعتباطاً ، وإنما كان استجابة منه لأحداث فلسطين وموقف العالم العربى من هذه المأساة . فقد ملأ نفسه بالحزن تلك المصائب التى توالت على العرب ، فانبثقت فى نفسه عندئذ شخصية أوديب الذى توالت عليه النكبات ، ولكنه صمد لها وناضل حتى انتصر آخر الأمر . وإذن فقد كان فى مأساة أوديب بصفة خاصة متنفس للكاتب عن انفعاله بأحداث معاصرة تتصل بالوطن العربى .

ونعود بعد ذلك إلى أسئلتنا السابقة فنبدأ بأولها وربما كان أهمها ، وهو : أين يتركز الصراع فى هذه الصورة الجديدة ؟ . ونستطيع أن نقرر ببساطة أن الصراع هنا بين قوى الشر ممثلة فى الكاهن الأكبر المخادع وقوى الخير ممثلة فى أوديب وترزياس الكاهن المصلح . وهذا معناه أن أوديب لم يكن فى موقف صراع مع الآلهة ، لأنه — ببساطة — لم يكن هناك آلهة ؛ فقد اكتفى باكثير منهم بإله واحد ، ولكنه تركه بعيداً عن الأحداث . إنه الإله الكامل الخير الذى لا يحمل للمتازين من بنى الإنسان الحقد والضغينة ، بل لا يحمل لهم أى موجدة على الإطلاق . ولذلك فهو لا يظهر فى معرض الأحداث ، وليس له فيها يد مباشرة . والمؤامرة التى وقع أوديب ضحيتها كانت مؤامرة الكاهن الفاسق الذى استغل مركزه الدينى فى الإيقاع بأوديب . وهو فى كل مرحلة من مراحل هذه المؤامرة تدفعه شراهته وحبه للمال والنذور إلى أن يوقع فى روع ضحاياه أن الوحى الإلهى هو

---

(١) من حديث شخصى مع المؤلف .

الذى يريد ، وأنه هو ليس إلا منفذاً لهذه الإرادة. ووراء هذا الستار من الحيلة والخداع ، وبدافع ذلك النهم وتلك الشراهة ، أوعز إلى الملك لايوس أول الأمر بالتخلص من طفله حتى لا يكون وبالا عليه ، وهو فى الحقيقة قد قبض ثمن ذلك من منافسه الملك پوليب ملك كورنثة . وكذلك الأمر حين قتل أوديب أباه لايوس : فقد كان الكاهن صاحب ذلك التدبير . ويظل الكاهن الأكبر مسالماً لأوديب سبع عشرة سنة كان خلالها تتوافد عليه النذور من الملكة جوكستا . حتى إذا كانت قصة الوباء ، وخشى الكاهن من عزم أوديب على تفريج أزمة الشعب بأن يوزع فى الناس أموال المعبد كان ذلك بداية للصراع بينهما . فالكاهن يهدد أوديب بإشاعة تفاصيل قصته فى الناس ، معتمداً على ما فى نفوس الناس من توقير له بوصفه كبير رجال الدين ، وأوديب لا يجد مناصاً — تحت إلحاح الشعب عليه فى العمل على تفريج الكربة ، وثقتهم فى قدرته وشجاعته — من أن يصادر أموال المعبد ويحنق الكاهن الأكبر عليه . وينضم إلى أوديب فى موقفه ترزياس الذى كان الكاهن الأكبر قد طرده من المعبد ومن المدينة لعدم رضائه عن تصرفات الكاهن الأكبر . وعندئذ يظهر لنا أوديب وترزياس مؤمنين بالله ، وكافرين بالمعبد وبكهنته ، وعلى رأسهم كبيرهم . يشتد الصراع بين الجانبين ، الكاهن الأكبر يهاجم أوديب وترزياس ويثير بهما جموع الشعب ، وله فى ذلك وسيلته ، وبين يديه حججه ، وأوديب وترزياس يهاجمانه ويكشفان للناس عن حقيقته . ويبذل الطرفان قصارى جهدهما فى ذلك الصراع الذى ينتهى آخر الأمر بهزيمة الكاهن الأكبر وافتضاح أمره ، وطرده إلى قمة جبل كتيرون لا يبرحها حتى الممات ، وتوزع فى الناس أموال المعبد ، إلى جانب المعونة التى قدمها كذلك پوليب ملك كورنثة .

وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذه المرحلة ، بخاصة

أن الشعب غفر لأوديب ذلك الرجس الذى ارتكبه بقتل أبيه والزواج من أمه ، لأنه فى قرارة نفسه لم يكن راغباً فى شىء من ذلك وإنما اضطرته تدبيرات ذلك الكاهن إلى الوقوع فيما وقع فيه .

ولكن أوديب — رغم انتصاره على الكاهن — لم يستطع الخلاص من ذكريات إثمه ، فالمحقق لديه أنه ارتكب ذلك الاثم ، مهما تكن ظروفه ، وهو لا يستطيع أن يتابع الحياة المثمرة وهو يحمل على كتفيه ذلك العبء الضخم . لقد انتصر أوديب حقا ، ولكنه تحطم ، وكان لابد له أن يعتزل هذه الحياة وأن يخلى الطريق للمستقبل . « أنا الماضى ياترزياس فلأخل الطريق للمستقبل ! وأنا اليأس ياترزياس فلأمض ليجىء الأمل » ! .

هذا الصراع ما الغاية من إبرازه ؟ وهذا هو سؤالنا الثانى .

معنيان إسلاميان لا يمكن أن يخطئهما الناظر فى تفصيلات هذا الصراع . المعنى الأول يتحقق فى الحملة على الكهانة والكهان ، وكل تدليس باسم الدين يفسد على الناس حياتهم . ويتولى أوديب بطبيعة الحال هذه الحملة .

« جوكستا : أجل ، إنك صرت أحب إلى الناس من لا يوس وأقرب إلى قلوبهم ، ولكنهم لن يترددوا فى الانصياع لأوامر المعبد ووحيه .

أوديب : تباً للمعبد ووحيه وإلهه وكهنته ! »[1] .

والحملة على الإله هنا طبيعية بالنسبة لأوديب . فنحن مازلنا فى مستهل المسرحية ، وأوديب حانق على المعبد وكل مايتصل به ، لأن الكاهن الأكبر يزعم أنه مجرد أداة لتبليغ وحى الإله لتنفيذه . ومن هنا بدا الإله ظالماً مجحفاً أمام أوديب .

« أوديب : فقد أوحى بهذا الشر إلهكم يوماً ، إذ زعم وحيه الكاذب

(١) باكثير أوديب ص ١٠ — ١١ .

لسلفى لايوس أن سيولد له غلام شقى يقتل والده ويتزوج من والدته ، فدفعه بذلك إلى التخلص من ولده . أفما عندك بهذا علم ؟ .

ترزياس : بلى يا أوديب ... هذا ماجئت لأبينه لك .

أوديب : ويلك إنى فى غنى عن بيانك . ولكن أجبنى . ما تقول فى هذا الوحى الآثم ؟ .

ترزياس : إنه وحى باطل افتراه الكاهن الأكبر من عنده ليحمل لا يوس على التخلص من ولده فلا يبقى له ولد ـ

أوديب : ماذا تقول ؟ وحى باطل ليس من عند الإله ؟ .

ترزياس : حاشا للإله الحكيم أن يوحى بمثل هذا الإثم . لقد كان هذا الافتراء على الإله مما أنكرته على لوكسياس ، فلما ضاق بى ذرعا طردنى من المعبد ووصمنى بالكفر والإلحاد . . . » إلخ[1].

وهكذا خلص ترزياس الإله من حملة أوديب ، ووجهها إلى الكاهن الأكبر .

« ترزياس : إنما ظلمك الكاهن الأكبر يا أوديب ثم ظلمت أنت نفسك . إن الإله لا يظلم أحداً ولكن الناس أنفسهم يظلمون ! »[2].

وهذا — كما هو واضح — كلام إسلامى صرف .

والمعنى الإسلامى الثانى يرتبط بمشكلة المسرحية فى مجملها وهى مشكلة القضاء والقدر ، والحرية والاختيار ، وما يتصل بذلك من العدالة الإلهية . فأوديب قد أتى ما أتى من الجرم دون إرادة منه ، بل كان ذلك تنفيذاً لخطة

(١) باكثير : أوديب ص ٢٢ — ٢٣ .　　(٢) نفسه ص ٣٩ .

الوحي . أما إرادته الحقيقية فقد كانت على نقيض ماحدث تماماً . فهل من العدل أن يحاسب أوديب على ذلك الذى اقترفه من إثم ؟ وإلى أى مدى هو مسئول عن ذلك ؟. والتوجيه العام لهذه المشكلة فى المسرحية يلح على معنى أن الإنسان مختار بعقله وإرادته بين الخير والشر . فالإنسان يصنع القدر حين يختار ما يصنع . ومن ثم فهو مسئول عن نتيجة هذا الاختيار .

« أوديب : أو لم يعلم هذا الإله الحكيم بأن الكاهن الأثيم سيرتكب هذه الجرائم من قبل ؟ .

ترزياس : بلى يا أوديب .

أوديب : فأنى لهذا الكاهن القدرة على تجنب ما كان مقدوراً عليه أن يفعله ؟ .

ترزياس : إنك لتدافع عن الكاهن المجرم بما لم يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه . قسما لو سألته هل كان يشعر — يوم ارتكب ما ارتكب — أنه كان مدفوعا إلى ارتكابه لا خيرة له فى ذلك ، أم فعله بمحض اختياره وإرادته ليجيبنك — إن هو آثر الصدق — بأنه كان مختاراً . فكيف تريد يا أوديب أن تنفى عنه تبعة وزره لتلقيها على الإله ؟ » [1] .

هكذا كان الكاهن الأكبر مختاراً حين دبر مؤامرته ، وهو لذلك لابد أن يسأل عن نتيجة هذا الاختيار . والإنسان يختار فيكون ما اختاره هو القدر .

« أوديب : . . . أنا اليوم . . . الآن . . . الساعة مختار ، أقدر أن أقولها وأقدر ألا أقولها ، فياليت شعرى أى هذين القدر ! إن قتلها كان هذا هو القدر ، وإن لم أقلها كان

(١) نفسه ص ٣٩ — ٤٠ .

هذا هو القدر . ولكن لا أدرى الآن . . . لا أعرف
الساعة أيهما . . . أيهما هو القدر . بل إنى لأدرى ذلك . . .
إن القدر الآن لمطوى فى يمينى : فى يدى أن أجعله نعم ،
وفى يدى أن أجعله لا . . . فلأ علن لها الحقيقة الآن وليكن
هذا هو القدر ! ! لأقولن الساعة لجوكاستا : أنت أمى . . . ،
الخ [1] .

فأوديب إذن لم يكن مجرد أداة ينفذ بها الكاهن إرادته ، بل لقد كان إنساناً مريداً عاقلا حراً فى اختيار ما يصنع وما يدع . وإحساسه بهـــذا المعنى فى نفسه كان له أثره فى حركة المسرحية وتطور الأحداث ؛ لأنه منذ عرف بالنبوءة وهو فى كورنثة أخذ يتحدى الكاهن أن تتحقق :

« أوديب : . . . وقلت لنفسى إنى إنسان مختار ، أستطيع أن أفعل
الشىء وألا أفعله . وكنت قد أدمنت الخمر فى تلك الآونة
أستعين بها على همى وبلبالى ، فجعلت أصف الأكواب
أمامى ، فأرمى ببعضها على الأرض فيتحطم ، وأترك بعضها
سليما مكانه ، وأنا أقول لنفسى : هذا القدح فى يدى أستطيع
أن أحطمه إذا شئت وأن أبقيه سليما ، لا شك عندى فى
قدرتى على ذلك وفى حرية اختيارى ، ما من أحد يقدر أن
يكرهنى على كسر قدح أو إبقائه سليما ، فكيف يرى [illegible]
الكهنة أنى سأقتل أبى وأتزوج أمى ؟ [illegible]
أتحدى تلك النبوءة الموحية . . . » [2] .

وتحقيقاً لهذا التحدى أراد أوديب أن يذهب إلى طيبة ليقتل [illegible]
ويقر عين أمه بأوبته وسلامته ، ولكن الذى حدث أنه قتل أباه وتزوج أمه

(١) نفسه ص ٥٤ — ٥٥

(٢) نفسه ص ١٥٠ — ١٥١

« أوديب : ... إن القدر مجهول لى ياترزياس ، لأن الغيب مطوى عنى ، فأخشى على القدر الذى أريده أن يسبقه القدر الذى لا أريده ! ... »[1]

وهذا تماماً هو ما كان من أمره مع أبيه وأمه . قتل هذا وتزوج هذه رغم إرادته وهو يعلم . وكان يستطيع أن يفضى إلى الناس فى طيبة منذ البداية بقضيته قبل أن ينصبوه ملكا ، ولكنه — كما يدلنا سياق المسرحية — لم يجد فرصة لذلك ، لأن الكاهن كان قد أحكم الخطة . ولو قد بسط أوديب للناس قضيته فانتهوا فيها وفيه إلى رأى لما تزوج أمه ، ولاكتفى منه بالتكفير عن قتل أبيه خطأ . ولكن أوديب لم يصنع هذا . وهنا نجد الباب الضيق الذى أدان به باكثير أوديبه ؛ فقد كان حراً فى اختياره حين آثر السكوت ولم يبصر الناس بموقفه منذ البداية .

هذان المعنيان هما المحور الذى أدار حوله باكثير شخوص المسرحية وأحداثها ؛ فهناك إله واحد عادل حكيم وما سواه باطل ، وهناك الإنسان المريد القادر العاقل الحر فى اختياره المسئول عن نتائج أعماله . وليس بين هذا الإله وذلك الإنسان أى صراع ، لأنه لا يبغى للإنسان إلا الخير . أما الصراع الحقيقى الذى يجب على الإنسان أن يخوضه فهو ذلك الصراع بين الحقيقة والوهم ، أو بين الواقع الملموس والخرافة الغيبية .

وقد خاض أوديب هذه المعركة ، وانتصر للحقيقة والواقع .

وهذه هى الغاية .

وفى تحقيق هذه الغايه اضطر باكثير إلى أن يشكل شخوص المسرحية وعلاقاتهم تشكيلا خاصاً .

---

(١) ص ٩٩ نفسها

فهو أولا قد سلب أوديب — أو اضطر أن يسلبه — مقدرته بوصفه إنساناً مختاراً ؛ فهو عنده لم يصرع أبا الهول ، لأنه لم يكن هناك أبو هول حقيق ، وإنما كانت المسألة من تدبير الكاهن الأكبر ، ولم يكن أبو الهول الذى صادف أوديب سوى كاهن صغير يحمل خنجراً ويختبئ داخل دمية مهولة . وحين حل أوديب اللغز الذى كان يحار فيه الآخرون فيقتلهم أبو الهول لم يكن توفيقه لهذا الحل نتيجة لذكائه الخاص ، فقد كان الكاهن من قبل قد أوعز إلى الملك بوليب بما اضطره لأن يحكى هذا اللغز وحله لأوديب فى فترة تبنيه له . وكذلك لم يصرع أوديب أبا الهول بل لقد انصرع من تلقاء نفسه ، تنفيذاً لتعاليم الكاهن الأكبر كذلك . وكل هذا يضعف من شخصية أوديب الإنسان ، ويسلبه كل امتياز عقلى وجسمانى . وكل ما تركه باكثير لأوديب من مظاهر القوة هو تلك الرغبة الملحة فى تحدى الوحى المزعوم ؛ وفى عدم الإيمان بتلك الترهات ، وفى الإيمان بالإرادة وبالعقل . ولكن يبدو أن هذا الإيمان وتلك الرغبة فى نفس أوديب لم تكونا إلا خدمة للفكرة الدينية ، وليستا خدمة لفكرة الإنسان فى شخص أوديب .

ولذلك أدخل باكثير فى شخصية أوديب تعديلا جديداً خطيراً . فالأسطورة والمسرحية القديمة تقرران أنه فقأ عينيه حين علم بحقيقة الجرم الذى ارتكبه ، ولكن باكثير لم يتمثل فى أوديب هذه الحدة فى الطبع ، وهذه القسوة غير المجدية على النفس . فمسئولية أوديب عن جرمه مسئولية محدودة جداً — كما سبق أن رأينا — ولا يحتاج إلى هذه الصورة القاسية من القصاص . وقد يفكر أوديب فى الانتحار ، ولكنه يخشى أن يقابل أبويه فى عالم الموتى فيرتد عن هذه الفكرة . أما حقيقة شعوره وموقفه نحو ما حدث منه فيلون لنا شخصيته تلويناً جديداً :

أوديب : . . . دعنى أنظر ماذا يكون مصير أولادى إن اعترفت للملأ أن أمهم لم تعد زوجى بل صارت أمى ؟ كيف نواجه

الناس بهذه الفضيحة الهائلة ياترزياس ؟ .

ترزياس : لا مناص من ذلك يا أوديب ، على قدر الإثم تكون الكفارة ! .

أوديب : أفلا يمكن سترها ياترزياس فنعيش فى القصر كما كنا زوجين أمام الناس وأماً وابنها أمام الإله ؟ .

فهذا المنحى جديد فى شخصية أوديب . يريد به باكثير أن يجنب أوديب عملا طائشاً جديداً ، فالفعل الطائش لا يكفر عنه بعمل طائش جديد . وأوديب هنا إنسان ولكنه ليس حاد الطبع ، بل إنه ليبحث للأزمة عن حل ، ويهديه تفكيره إلى ذلك الحل السلمى (أن يهجر مضجع أمه ، ويمثل أمام الناس دور الزوج) . فمجرد التفكير فى هذا الحل يبين لنا أن أوديب رقيق الطباع ، لم تذهب به شناعة جرمه إلى الثورة والنقمة والهياج ، بل هو يستسلم للأمر الواقع . فأوديب باكثير من ذلك النوع من الناس الذى يستوعب الأحزان فى نفسه ولكنه لا يتركها تعصف بحياته . وهنا يتحدد معنى المأساة عند أوديب بالمعاناة والعذاب النفسى ، وينتفى من ذلك المعنى جانب « الفزع » والأحداث المفزعة للنظارة ، كما هو شأن المأساة القديمة .

ويقف أوديب يتلقى حملات الكاهن الأكبر ، وتفتضح أمام الناس حقيقة موقفه ، ولكنه يصارع الكاهن بالقول حتى يغلبه . ويغتفر الناس لأوديب زلاته ، وكان فى وسعه أن يستمر فى حياته : ملكا للمدينة ، ولكننا نراه يؤثر الخروج منها شريداً . ألم يكن من قبل يفكر فى ستر الجريمة ؟ فما باله وقد انتهت الأزمة يترك الملك والمدينة والحياة ؟ لماذا خرج أوديب من المدينة ؟ . لقد قلنا إن أوديب قد انتصر على الكاهن الأكبر . فانتصر بذلك الحقيقة الرائعة . وعندئذ كان لا بد له من أن

يترك المدينة ، لأن فى تركه لها تأكيداً لانتصار الحقيقة . وجزء من هذه الحقيقة أن أوديب قد اقترف جرماً ، وأنه لم يعد صالحاً للحكم ، فليكفر عن هذا الجرم ، وليترك الحكم لمن هو أقدر وأصلح .

وكما أدخل باكثير تعديلات جوهرية فى شخصية أوديب فكذلك صنع بالشخصيات الأخرى ؛ وجهها جميعاً لكى تنتهى آخر الأمر إلى مساندة أوديب فى صراعه ضد ممثل الأباطيل الكاهن الأكبر . وكريون نفسه ، خال أوديب ، قد انتهى من الإيمان بالمعبد إلى الكفر به ، رغم مالوح له به كبير الكهان من تولى الحكم بدلا من أوديب كى يكسبه إلى صفه . فكريون هنا شخصية خيرة . ولما كان كريون مؤمناً بالمعبد أول الأمر فقد كان طبيعياً أن تكون علاقته بترزياس — الكاهن الذى نبذه المعبد — علاقة كراهية وحنق . ولم يلتئم الصدع بينهما إلا بعد أن اتضحت لكريون حقيقة المعبد ، فانضم إلى ترزياس ليؤازرا أوديب فى محنته .

وهكذا أخرج باكثير من مسرحيته عناصر الكهانة والخرافة والأحداث المأساوية الصارخة المفزعة ، واكتفى من أوديب بإنسان عادى يتعذب ولكنه يناضل .



الباب الثالث

الإنسان والشيطان



الفصل الأول

فاوست القديم

قصة الإنسان قصة صراع لا ينتهى . ويبدو أن مجالات هذا الصراع قد تعددت على مر العصور . وقد وقف أوديب قديماً موقف الإنسان ضد القدر المحتوم فكان بذلك إنما يصارع قوة إلهية جبارة ، ثم جاء فاوست ليصنع حلقة جديدة فى قصة هذا الصراع . لقد جسم الإنسان كل قوى الشر والهدم فى شخصية إبليس أو الشيطان . وكما وجد الإنسان فى نفسه ميلا للخيرية فقد وجدها كذلك نزاعة للشر ؛ ففى قوى الشر جاذبية وإغراء. وقد شاء الإنسان أن يخلع كل نوازع الشر فيه على شخصية أخرى خارجية، هى شخصية الشيطان، ذلك الروح الشرير الذى يلازم كل إنسان . ولا شك أن المعانى الدينية أكدت للنفوس هذه الحقيقة . ولم يكن بأس فى أن يعتقد الإنسان أن الخيرية أصيلة فيه ، وأن الشرية إنما هى نتيجة انجذابه نحو ذلك الروح الشرير ، ووقوعه تحت تأثيره . وفى لحظة من لحظات الضعف قد يرتمى الإنسان بنفسه فى أحضان ذلك الروح الشرير ، حتى إذا ما أفاق واستعاد قوته عادت قوى الخير فيه تناضل من أجل انتشاله من وهدته .

وهكذا كان الشيطان هو العدو الأول للإنسان منذ أن أخرجه من الجنة ، وظل هكذا فى ضمائر الناس ، روحاً شريراً يعمل على هدم الإنسان والخيرية التى ينطوى عليها ، وعلى الإنسان أن يناضل هذا الروح الشرير كلما حاول اجتذابه إليه .

وفى العصور المتقدمة التى كانت الأرواح فيها صوراً يمكن أن تستقر قائمة بين إيدى السحرة لم يكن من الغريب تصور الشيطان أو إبليس على أنه شخصية أخرى غير أى إنسان وإن لازمت كل إنسان . حتى إذا كنا

فى العصر الحاضر أمكن النظر — فى بعض الحالات — إلى إبليس على أنه غير منفصل عنا . وبذلك تلاشت الصورة المستقلة لشخص إبليس ، وصار الصراع الذى كان يتصور قديماً بين الإنسان وإبليس يتمثل بين الإنسان ونفسه .

ولما كان لكل عصر فلسفته الخاصة واتجاهه الروحى العام فقد كان من الطبيعى أن يتشكل ذلك الصراع فى صور وأشكال مختلفة ، ليدل فى كل مرة على اتجاه العصر وفلسفته ، أو — إذا لم نتوسع فى التقدير — على كاتب بذاته وعلى فلسفته .

وكأغلب الأشياء المستقرة فى ضمائر الناس، قامت الأسطورة فى البداية بتجسيم تلك العلاقة بين الإنسان أوالشيطان ، ثم انتقلت الأسطورة بعد ذلك لكى تأخذ شكلا أدبياً محدداً على يد كاتب بذاته ، ولكى تحمل وجهة ذلك الكاتب واتجاه عصره أو معاصريه العام ، وفى الصفحات التالية سنعرض لأسطورة فاوست ، ولبعض النماذج الأدبية القديمة والقديمة نسبياً ـ التى حاولت صياغة الأسطورة صياغة خاصة .

* * *

ويبدو أن أسطورة الرجل الذى باع نفسه للشيطان قد ظهرت حوالى القرن السادس الميلادى ثم عبرت العصور الوسطى لكى تظهر فيما بعد فى أشكال عدة . ومن هذه الأشكال الشكل الذى ظهرت به عند كالديرون فى « الساحر صانع الأعاجيب El Mag co Prod giso » . وقد ارتبطت هذه الأسطورة فى الشطر الأول من القرن السادس عشر بشخص دكتور فاوست الذى كان ماهراً فى الاتصال بالأرواح ، والذى كان صديقاً

لباراسلز وكورنليوس أجربا [١]. وقد امتزج الجانبان التاريخي والأسطوري في شخص دكتور فاوست .. ولما كان دكتور فاوست يمثل المغامر بالمعنى الرومنتيكي والمعنى الدارج للكلمة على السواء ويشبه في ذلك إلى حد ما باراسلز [٢] أو جيور دانو برونو ، فقد أحس بما في الطبيعة من غموض ، واحتقر السلطان ووثق في السحر وعاش على الدجل وفر من الشرطة . وقد جعلت منه صفاقاته التجديفية وسلوكه الوغد بالإضافة إلى فنونه السحرية — جعلت منه ، في أثناء حياته نفسها ، شخصية تسبب الكوارث وتثير الاهتمام . وهو لم يكد يتوفى حتى جمعت الأساطير التي تدور حول اسمه . وقد شاع في الخارج أنه باع نفسه للشيطان مقابل أربع وعشرين سنة من المتعة العارمة على الأرض [٣] .

وقد ذكر الرواة والرحالة عدة أشخاص يحملون اسم فاوست ويشتغلون بالسحر والأعمال الخارقة [٥] ، غير أن المحتمل أن تكون مسرحية مارلو هي أول صورة تظهر فيها أسطورة فاوست في شكل مسرحي ، ثم سرعان ما شاعت لدى الجمهور ، لا في انجلترا وحدها بل في خارجها ؛ فقد مثلت — كما مثلت مسرحية اليهودي المالطي — في الألمانية ، مثلتها فرقة إنجليزية سنه ١٦٠٨ في أثناء الكرنفال في جريتز ، ثم ظلت تحظى بالإقبال في فيينا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، [٥] .

ولما كانت أعمال السحر والأعمال الخارقة التي يقوم بها شخص فاوست

---

(١) Havelock Ellis : Christopher Marlowe; Mermaid Series, P. XXXvi.

(٢) باراسلز هذا كان عالما كيميائيا وطبيبا ، ولد في أينز يدلن في النمسا عام ١٤٩٣ وتوفي عام ١٥٤١

(٣) George Santayana ; Three Philosophical Poets; Harvard Univ . Press, 8th impr. 1947 pp. 145-6.

(٤) راجع Ellis في المرجع السابق والصفحة .

(٥) Ibid; p. XXXvii.

تعد نوعا من التحدى للقوة الإلهية وتجديفاً فى حق الله ، فقد كان طبيعياً أن تتأثر الأسطورة بالفكرة الدينية منذ البداية . والقصة الشعبيةالتى تنتمى إلى العصور الوسطى « تسجل تاريخ فاوست منذ ميلاده حتى يمزقه الشيطان أشلاء ، على النحو الملحمى المألوف فى أسطورة العصور الوسطى ، فكل خدعاته التهريجية قد سردت فى ابتهاج بالغ ، ولكن الجو العام كان أخلاقيا وبروتستنتيا »[1] وقد تمضى الأسطورة فى تجسيم العذاب الذى انتهى إليه فاوست لإشاعة الرهبة والخوف فى النفوس . وفى عصور التمسك بالدين يكون لذلك أثره فى محاربة النوازع النفسية الشريرة ومقاومة المغريات العصرية . غير أن هذا الأثر لا يكون له نفس القوة فى عصور أخرى يهدأ فيها الحماس الدينى .

وهذه الأسطورة ترمى إلى تقديم مثل تهذيبى مروع ، أو تحذير للمسيحيين جميعاً لتحاشى أحابيل العلم والمتعة والطموح . فقد بعثت هذه الأشياء بالدكتور فاوست إلى سعير جهنم ، حيث وجد جسده منطرحا على وجهه ، ولا يمكن إدارته لكى يستلقى على ظهره ومع ذلك يمكننا أن نرتاب فى أن الناس منذ البداية نفسها عرفوا فى دكتور فاوست رجلا شجاعا وشريرا يحسد إلى حد ما ، لأنه قد تجرأ على الاستمتاع بطيبات هذه الحياة وفضلها على المباهج الحزينة التى وعد بها الآخرون وعداً مبهما . فكل ما أعطاه عصر النهضة قيمة قد تمثل هنا على أنه منحة للشيطان . وربما شك الرجل العادى فى أيهما قد جعل بذلك كريها أكثر من الآخر : الدين أم الحياة الدنيوية . ولاشك أن المؤلفين اللوثريين للكتاب الشعبى الأول أحسوا ، وأحسوا بحق ، أن تلك الأشياء الجميلة التى أغرت فاوست لم تكن إنجيلية ، وأنها وثنية وبابوية ، ومع ذلك فإنهم لم يستطيعوا أن يكفوا مطلقاً عن الإعجاب بها بل اشتهائها ، بخاصة عندما كانت حماسات النهضة

---

(١) Ellis : op. cit , pp. XXXvii - XXXviii

للمسيحية القديمة قد هدأت مع الزمن[١] .

ومن هذا يتضح لنا أن الأسطورة استغلت لتأكيد الفكرة الدينية حيناً ، كما استغلت فى التعبير عن الثورة عليها حيناً آخر . والمعول فى تقرير هذا الاتجاه أو ذاك على الصورة التى يبرز بها فاوست نفسه ، والتطورات التى تعترى حياته . ومن غير شك كان التحوير فى هذا الاتجاه عملا مقصوداً إليه من جانب المؤلف من جهة ، ومتأثرا بالظروف المحيطة به من جهة أخرى .

ويمكننا أن نقول إن الصورة التى أخذتها الأسطورة على يدى كالديرون كانت تجسيما للنزعة الدينية ، وتأكيداً لتفاهة الإنسان إزاء المعجزات الربانية .

وكالديرون لا يتناول شخص فاوست نفسه فى مسرحيته . وإنما هو يتحدث فيها عن قديس عاش فى قرطاجنة اسمه سانت سيپريان[٢] الأنطاكى . « وهو يشبه فاوست فى كونه عالماً يهب نفسه للشيطان ، ويمارس السحر ، ويعانق شبح الجمال ، وينجو آخر الأمر . وإذا نظرنا إلى سيپريان بعيداً عن ضيقه بكل ما هو نظرى ، وبخاصة علم اللاهوت — وجدناه فيلسوفاً وثنياً يبحث عن الله فى حماس ، ويشق طريقه بإيمان كامل بمنهجه نحو الأرثوذكسية المسيحية . فهو يفحم الشيطان بحجة كلامية عن وحدانية الله وقوته وحكمته وخيريته . وهو يقع فى الحب ، ويبيع نفسه ، لا لشىء إلا أملا فى أن يشبع شهوته ، وهو يدرس السحر لنفس السبب وبصفة أساسية ، لكن السحر لا يستطيع أن يتحكم فى الإرادة الحرة عند السيدة المسيحية التى يحبها (وهى سيدة عصرية من أصل إسبانى عريق ، وإن كان المظنون أنها كانت تحب أنطاكية القديمة) ؛

---

(١) Santayana : op. cit., p. 149

(٢) ترجع أصول أسطورة سيپريان الأنطاكى إلى القرن الرابع الميلادى (انظر ص ١٠ من المقدمة التى قدم بها Albert J. Latham لترجمته لفاوست عند جوته بجزئيها فى مجموعة Everyman's Library .

فالشيطان لا يستطيع أن يتقدم إلا بصورة وهمية لشخصيتها . وعندما يقترب منها سيبريان ويرفع عنها الحجاب يجد تحته رأس ميت بشع المنظر ؛ فالله يستطيع أن يصنع المعجزات لكى ينسخ ما يصنعه أى ساحر ، ويستطيع أن يقهر الشيطان فى حرفته الخاصة .

وأمام هذه العلامة الصادعة يصبح سيبريان مسيحياً ، ويشهد فى صراحة وإصرار — وهو نصف عار ، موله ، يظن به الجنون — بقوة الله الواحد الحق وبحكمته وخيريته . ولما كان الإمبراطور ديسيوس ما يزال على اضطهاده للمسيحيين فإن سيبريان يبادر بالاستشهاد . أما المرأة التى أحبها — وقد أعدمت لنفس السبب — فإنها كانت تشجعه بموقفها وكلماتها البطولية . إن شهوتهما الأرضية قد قضى عليها ، لكن نفسيهما قد تعانقتا فى الموت وفى الخلود[١] .

وهكذا تجسم لنا هذه المسرحية الحركة من الضياع إلى الخلاص على يد الفكرة الدينية ، الحركة من الوثنية إلى المسيحية ، ففيها نجد المعجزات تقهر السحر ، والشك يؤدى إلى الإيمان ، والطهر يقاوم الإغراء ، والشهوة قد تحولت إلى حماس وغيرة ، وكل ما فى الحياة من جوانب العظمة قد انهار حين زال الوهم وقهر الجسد . فهذه الجوانب من العظمة - كما يخبرنا الشاعر - ليست سوى تراب وزماد ودخان وهواء[٢] .

أما الصورة الأخرى التى حورت إليها أسطورة فاوست فقد اتخذت فى فكرتها الاتجاه المقابل . وتعد مسرحيتا مارلو وجوته أبرز عملين أدبيين تناولا فى القديم هذه الأسطورة ، ووجهاها هذه الوجهة . والحق أن كلا من مارلو وجوته قد أودع عمله الأدبى عصارة أفكاره وتجاربه ،

---

(١) تلخيص المسرحية هذا من عمل سانتايانا فى كتابه السابق ص ١٤٩ — ١٥٠ .

(٢) Santayana : Ibid, P. 150

وهما فى الوقت نفسه عبرا فى قوة عن طرفى الصراع فى هذه الأسطورة ، وإن كان ميلهما إلى النزعه التحررية أوضح ، ثم هما بعد كل ذلك يمثلان فلسفة عصريهما أصدق تمثيل . من أجل ذلك ينبغى أن نقف عند هاتين المأساتين وقفه ملية ، نتدبر فيها فلسفتهما .

* * *

(ا) مأساة فاوست عند مارلو :

يبدأ مارلو مسرحيته بمقدمة تمهيدية تقوم بها الجوقة للتعريف بالقصة التى ستقع أحداثها فيما بعد . ثم يبدأ المشهد الأول فنصادف فيه فاوست قد أخذ يتأمل أنواع المعارف البشرية والغاية التى تحققها للناس ، ثم ينقدها ويرفضها واحدة بعد الأخرى ، حتى ينتهى به التأمل إلى السحر . حمل أولا على منطق أرسطو فتساءل : « أكل غاية المنطق أن نحسن الجدل؟ ألا يقدم هذا الفن معجزة أعظم من هذا ؟ إذن حسبك قراءة ، فقد بلغت الغاية . إنه موضوع آخر ذلك الذى يوائم حصافة فاوست . فلتكن طبيبا يافاوست... إن غاية الطب صحة البدن . أجل يافاوست ، ألم تبلغ هذه الغاية ؟ ألم يؤخذ الكلام العادى على أنه أقوال طبية حكيمة ؟ ألا تشمخ الوصفات العلاجية كالأنصاب التذكارية ، تلك الوصفات التى بها نجت مدن بأسرها من الطاعون وشفيت آلاف الأمراض الميئوس منها ؟ ومع ذلك فأنت ماتزال فاوست ، مجرد رجل . ألا تستطيع أن تجعل الناس يعيشون حياة أبدية ، أو أن تعيدهم أحياء بعد أن يموتوا ، وعندئذ تكون هذه المهنة جديرة بالتقدير ! وداعا أيها الطب » [1] . ثم يستمر فيعرض للقانون فيقول إن دراسته تتفق

---

(١) نص المسرحية الذى اعتمدت عليه فى التلخيص والترجمة هو النص المنشور للمسرحية ضمن مجموعة أخرى من مسرحيات مارلو نشرها هافلوك أليس فى مجموعة The Mermaid Series وقد سبقت الإشارة إلى هذا الكتاب .

والمرتزقة الذى لا يهدفون إلا إلى التوافه العارضة ، ويرفضه على أنه لا يتفق وميوله، ثم ينتقل إلى اللاهوت فيأخذ فى قراءة إنجيل جيروم [١] : « إن جزاء الخطيئة الموت » ويعلق بقوله : « هذا فظيع » ، ثم يعود إلى القراءة : « إذا قلنا إننا مبرأون من الخطيئة فإننا نخدع أنفسنا ، ولسنا ننطوى لذلك على أى حقيقة » ثم يعلق بقوله : « عجيب إذن ، فالمحتمل أننا لا بد أن نخطىء ، ويتبع ذلك أن نموت . أجل يجب أن نموت موتا أبديا . فماذا تسمى هذه النظرية . إن ما سيكون سوف يكون Che sera sera ؟ وداعا أيها اللاهوت ! » [٢] ، ثم يأخذ فى الترحيب بميتا فيزيقا السحرة ويرى فيها غايته لأنها تحقق النفع والمتعة والقوة والاحترام والمنعة . ويقول : « إن كل الأشياء التى تتحرك بين القطبين ستخضع لأمرى . إن الأباطرة والملوك إنما يطاعون فى ولاياتهم العديدة ، ولكنهم لا يستطيعون أن يرسلوا الريح أو يفتتوا السحاب . ولكن الساحر القوى قادر ؛ يتسع ملكه بمقدار ما يوغل فى البعد عقل الإنسان [٣] . وتلح على فاوست الرغبة فى إحراز هـــذه القدرة الإلهية غير المحددة بحدود عن طريق السحر ، ويدخل عليه ملاك الخير ينهاه عن المضى فى هذا الطريق ، لكن صوت ملاك الشر كان أفعل فى نفسه حين قال له : « كن أنت على الأرض ، كالله فى السماء [٤] » . ويرسل فى طلب صديقيه ڤالدين وكورنيلوس ليفضى إليهما بوجهته الجديدة ، فيعود يؤكد لهما أن عقله لم يعد يقبل سوى البحث فى عالم الأرواح ، أما المعارف الأخرى فلا جدوى منها ؛ « فالفلسفة بغيضة وغامضة ، والقانون والطب كلاهما مجال لمهارة غير مجدية ، واللاهوت أحط

---

(١) جيروم أب ورائد للكنيسة اللاتينية ، ويرجع إليه فضل ترجمة الإنجيل إلى اللغة اللاتينية .
(٢) المسرحية ، ص ١٧٦ من مجموعة أعمال مارلو المذكورة .
(٣) المسرحية ص ١٧٦ .
(٤) المسرحية ص ١٧٧ .

الثلاثة [١] ، ثم يطلب منهما أن يعاونانه فى محاولته الجديدة ، فيأخذان فى تحبيب السحر إليه ، ويشجعانه على المضى فى هذا الطريق ثم يدعوهما للعشاء معه ولكى يلقناه أصول فن السحر . وفى المشهد الثانى نجد فاوست فى أجمة يجرب ما تعلمه من السحر ، فيتلو تعزيمة خاصة يظهر على أثرها إبليس Mephistopheles فى صورة كريهة ، فيطلب إليه فاوست أن يعود ليظهر فى شكل واحد من جماعة الفرنسسكان الدينية ، ثم يقول مبرراً هذا الاختيار : « فإن هذا الشكل المقدس من الأفضل أن يكون شيطانا[٢] » ويعجب فاوست من طاعة إبليس له وتواضعه أمامه ، ويعزو ذلك إلى قوة السحر . غير أن إبليس يخبره أنه ليس إلا واحداً من خدام الشيطان وأنه لم يحضر إليه إلا عرضا ، إذ إنهم لا يسمعون إنسانا يسب الإنجيل والمسيح المخلص إلا هرعوا إليه ليظفروا بروحه العظيم . ويسأله فاوست عن الشيطان Lucifer هذا السيد فى هذا الحوار :

« فاوست : ومن هذا الشيطان السيد ؟ .

إبليس : إنه الرئيس الوصى وزعيم كل الأرواح .

فاوست : ألم يكن الشيطان هذا ملاكا ذات مرة ؟ .

إبليس : أجل يافاوست ، وكان يتمتع بأعظم حب من الله .

فاوست : فكيف به إذن أميراً على الشياطين ؟

إبليس : آه ، إن ذلك نتيجة طموحه إلى الزهو والكبرياء ، فمن أجلها حرمه الله من رحمة السماء .

فاوست : ومن أنتم يامن تعيشون مع الشيطان ؟

إبليس : إننا أرواح شقية سقطت مع الشيطان ، وتآمرنا على الله مع الشيطان ، ونحن ملعونون إلى الأبد مع الشيطان .

---

(١) درس مارلو الديانة ست سنوات انتهى منها الى أن الدين لغو .

(٢) المسرحية ص ١٨٣

فاوست : وأين حلت بكم اللعنة ؟ .

إبليس : فى الجحيم .

فاوست : وكيف هذا وأنتم خارج الجحيم ؟ .

إبليس : بل هـذا هو الجحيم ، وأنا لست خارجه . أتظن أنى أنا الذى رأى وجه الله ، وتذوق متع السماء الخالدة ، لا أكون معذباً بعشرة آلاف جحيم حين أحرم من البركة الأبدية ؟ آه يافاوست دع هذه المطالب السخيفة التى تثير الفزع فى نفسى المتخاذلة .

فاوست : عجيب ، أينفعل إبليس العظيم هذا الانفعال لكونه حرم متع السماء ؟ تعلم يا أنت من فاوست شجاعة الرجال ؛ واحتقر تلك المتع التى لن تحصل عليها قط . اذهب إلى الشيطان العظيم واحمل إليه هذه الأنباء . فلما كان فاوست قد صار إلى الموت الأبدى بأفكاره اليائسة ضد قداسة الله فقل له إنه يضع روحه تحت تصرفه ، نظير أن يضمن له أربعا وعشرين سنة يعيشها فى متع حسية شاملة[1] ، وأن تكون أنت بين يدى تحمل إلى أيما شىء أطلبه منك ، وتخبرنى عن كل ما أسالك عنه ، وتفتك بأعدائى ؛ وتساعد أصدقائى ، وتكون دائما مطيعاً لمشيئتى . «[2]

ثم يعود إليه إبليس يطلب منه بلسان الشيطان ضماناً لئلا يرجع فى عرضه هذا ، فيصنع فاوست جرحاً فى ذراعه ويكتب بدمه وثيقة اعترافه بأنه يهب نفسه للشيطان ، وعندئذ يقسم له إبليس بالنار وبالشيطان أن ينفذ له كل ما سبق من وعود . مايلبث فاوست أن يسأله عن الجحيم مرة أخرى :

« فاوست : هل لى أن أسألك بادئ ذى بدء عن الجحيم ؟ قل أين هذا المكان الذى يسميه الناس جحيما ؟ .

(١) ص ١٨٥ (٢) ١٨٦

إبليس : تحت السماء .

فاوست : أجل ؛ ولكن فى أى مكان؟.

إبليس : خلال مخارج هذه العناصر ، حيث نتألم ونبقى إلى الأبد . فليس للجحيم حدود ، ولا يمكن حصرها فى مكان واحد ، فالجحيم حيث نكون ، وحيث يكون الجحيم لا بد أن نكون . وعلى الإجمال فإنه عندما يتحلل العـــالم كله ، وينقى كل مخلوق من الشوائب ، عندئذ تكون كل الأماكن التى ليست سماء هى الجحيم .

فاوست : حسناً ! أعتقد أن الجحيم خرافة [١] » .

ثم يؤكد له إبليس أن التجربة كفيلة بأن تجعله يغير من رأيه ؛ ويتلو ذلك أن يطلب فاوست من إبليس زوجة ، فيأتيه بشيطان فى ثياب امرأة ، يفزع فاوست لمرآها ويلعنها ، فيقول له إبليس: «ليس الزواج سوى لعبة جادة ، وإذا كنت تحبنى فلا تفكر فيه بعد الآن . وسوف أنتقى لك كل صباح أجمل الغوانى وأجلبهن إلى سريرك .. » [٢] ثم يقدم إليه كتاب سحر يتضمن كل التعزيمات التى يستدعى بها الأرواح حينما يشاء ، كما يتضمن كل الأجرام والكواكب التى فى السماوات وحركاتها وأنظمتها ، وكذلك كل ما ينمو على الأرض من نبات وحشائش وأشجار .

وفى المشهد السادس نجد بداية الصراع الذى سيغلى فى نفس فاوست ؛ فهو حين ينظر إلى السماء — كما يقول — يشعر بالأسف ، ويلعن إبليس اللئيم ، لأنه حرمه من مباهج السماء ؛ وعندئذ يهون له إبليس من شأن تلك المباهج ، زاعماً أنها أقل من الإنسان بكثير ، بدليل أنها لم تخلق إلا من أجل الإنسان . لكن هـــذه الحقيقة تجعل فاوست أشد رغبة فى هذه المباهج وأكثر امتلاء بشعور الأسف عليها . ويدخل ملاك الخير وملاك

---

(١) المسرحية ص ١٩٣ — ١٩٤ . (٢) المسرحية ص ١٩٥ .

الشر ، أحدهما يلح عليه بالأسف والاستغفار والآخر يدفعه إلى الإنكار والصمود ، ثم يخرجان ، فيقف فاوست ليعبر عن أزمته بقوله :

« لا أستطيع وقد صار قلبي إلى هذه القساوة أن آسف . وأكاد لا أستطيع أن أذكر الخلاص أو الإيمان أو السماء ، وإنما تتجاوب أصداء الخوف فى أذنى كالإعصار ، تقول : أيا فاوست ، عليه اللعنة ! ثم تلقى أمامى السيوف والخناجر والسم والبارود والمشنقة لكى أفتك بنفسى . وكان ينبغى أن أقتل نفسى قبل ذلك بكثير ، ما لم تكن المسرات الحلوة قد قهرت اليأس »(١)

ويمضى يعدد تلك الملذات الحسية التى استمتع بها ، ويستعيد خلال ذلك موقف العصيان ، ويؤكد أنه لن يأسف أو يستغفر ، ويستدعى إبليس ليتناقش معه ، ويتطرق هذا النقاش من الحديث عن الأفلاك والكواكب ونظامها والسماوات وعددها ومراكزها إلى السؤال عن خالق الدنيا :

« فاوست : . . . أخبرنى من خالق الدنيا .

إبليس : لن أخبرك .

فاوست : أرجوك ياعزيزى إبليس أن تخبرنى .

إبليس : لا تستملنى فلن أخبرك .

فاوست : أنت وغد ، ألم أتفق معك على أن تخبرنى عن أى شىء ؟ .

إبليس : أجل ، فهذا ليس ضد مملكتنا ، أما طلبك ذاك فضدك . فكر فى الجحيم يا فاوست ، لأنك ملعون .

فاوست : بل فكر يا فاوست فى الله الذى صنع الدنيا .

إبليس : فلتذكر قولتك هذه .

---

(١) المسرحية ص ١٩٦ .

فاوست : أجل ، اذهب أيها الروح اللعين إلى الجحيم القبيح . إنك أنت الذى استنزلت اللعنة على روح فاوست المعذب . ألم يفت الأوان ؟ »

وهنا يدخل ملاك الشر وملاك الخير .

م . الشر : فات الأوان منذ بعيد .

م . الخير : لم يفت الأوان قط إذا استطاع فاوست الاستغفار .

م . الشر : إذا أنت استغفرت فسوف تمزقك الشياطين إرباً إرباً .

م . الخير : بل استغفر ولن تستطيع الشياطين قط أن تسوى بإهابك الرغام .

ويخرج الملكان .

«فاوست: أيها المسيح ، يا مخلصى . حاول أن تنقذ روح فاوست المعذب ! » [١]

وحين يبلغ فاوست هذه القمة أو هذا الطرف من الحركة النفسية يظهر له الشيطان نفسه ، وبلزبب Belzebub رفيقه الأمير فى دولة الجحيم ، وإبليس ، فيرتاع فاوست ويظن أنهم جاءوا يطالبونه بروحه فيخبره الشيطان أنهم إنما جاءوا لأنه خالف الشروط وذكر المسيح والله ، فيتغير عندئذ موقف فاوست ويعود تحت تأثيرهم إلى حالة العصيان والتمرد . وعندئذ يبدأون فى تقديم شىء من التسرية التى يزجى بها فاوست وقته ، فيقدم إليه الشيطان الخطايا السبع Seven deadly sins بأشكالها الأصلية. ومن حديث فاوست معها نعرف أن هذه الخطايا السبع هى: الزهو والحسد والغضب والبخل، والشراهة والخمول والتهور . ثم يحدث الشيطان فاوست عن أن الجحيم فيه كل أنواع المتع ، فيتوق فاوست لرؤية الجحيم مرة ، فيعده الشيطان بذلك فى المساء ، ويعطيه كتابا يستطيع إذا اتبع تعليماته بدقة أن يظهر فى الشكل

(١) المسرحية ص ١٩٨ .

الذى يريده ، فيشكره فاوست ، ويكون بينهما وداع . ويخرج الجميع .

ثم تدخل الجوقة لتخبرنا بأن فاوست ذهب فى رحلة إلى روما ليرى البابا وطريقة بلاطه ، وليشارك فى عيد بطرس المقدس . وهناك يلحق فاوست بالبابا الأذى دون أن يراه أحد من الـ Friars ، فيأخذون فى دعائهم الذى يصبون فيه اللعنات على هذا الروح الشرير الذى ألحق بالبابا الأذى ، فيأخذ فاوست وإبليس فى ضربهم وسبهم . ثم تذيع شهرة فاوست فى علم الفلك ، ويقام فى قصر الإمبراطور كارولس Carolus الخامس حفل يحضره النبلاء من أجل فاوست .

وفى هذا الحفل يطلب الإمبراطور من فاوست أن يثبت له صحة ما يشاع عن قدرته السحرية الفائقة بأن يرجع إلى الحياة الإسكندر وحبيبته لرغبته الشديدة فى رؤيتهما . وفى أثناء هذا الحديث يقاطعه أحد الفرسان من وقت لآخر بعبارات يستنكر فيها قدرة فاوست ويسخر منه . ويأمر فاوست إبليس بأن يحضر الإسكندر وحبيبته ، وفى الوقت نفسه يهزأ من غريمه الفارس بأن يركب له قرنين فى رأسه . عندئذ يقتنع الإمبراطور والحضور والفارس نفسه بمقدرة فاوست ، ويتوسل الإمبراطور إليه أن ينزع قرنى الفارس ، فيأمر فاوست إبليس بنزعهما ، ثم يستأذن فى الانصراف .

وفى المشهد الحادى عشر يقوم فاوست بخدعة سحرية يتورط فيها أحد السياس حين يعجبه فرس مسحور لفاوست فيشتريه بأربعين دولاراً ، وما يكاد يخوض به لجة من الماء حتى يتلاشى ولا يبقى منه سوى كومة من القش . وكذلك نجده فى المشهد الثانى عشر يجلب لدوقة فانهولت Vanholt العنب فى غير أوانه فينال إعجابها وشكرها . ويتبع ذلك فى المشهد الرابع عشر أن يظهر فاوست ومعه ثلاثة من العلماء فيفضون إليه بأن هناك إجماعاً على أن هيلين الإغريقية هى أجمل ملكة عرفها الناس ، وأنهم من أجل ذلك

يودون رؤيتها ، فيستحضرها فاوست لهم ، وينصرفون معجبين بمهار
فاوست وجمال هيلين . وعندئذ يدخل رجل عجوز يزعم نفسه هاديا لفاوست
إلى طريق السماء ، ويأخذ فى تقديم النصح لفاوست . ويستشعر فاوست
جرمه ، واللعنة التى استنزلها على نفسه ، واليأس والموت ، والجحيم الذى
ينتظره ويناديه . وينصحه الرجل العجوز بأن يترك اليأس ويطلب الرحمة
فيقول له فاوست :

« آه يا صديقى العزيز ، إنى أشعر بكلماتك تنزل على روحى المعذب بردا
وسلاما . دعنى لحظة أتدبر خطاياى ! » (١) .

ويظهر له إبليس يهدده بنزع روحه لمخالفته الشيطان السيد ، ويدعوه
إلى التمرد أو يمزق لحمه . وسرعان ما يتراجع فاوست ويعود ليؤكد وعده
السابق للشيطان فيخطه مرة أخرى بدمه . ويتلو ذلك محاولة جديدة من
إبليس للسيطرة على فاوست من الناحية الحسية بعد أن أحس بقوته من
الناحية الروحية . يطلب فاوست أن يعيد إليه هيلين التى رآها منذ قليل مع
العلماء ليتخذ منها حبيبة ، وتظهر هيلين مرة أخرى فيمضى يتغزل فيها . ثم
يعود الرجل العجوز فى المشهد الخامس عشر إلى الظهور ليقول لفاوست إن
الشيطان قد أخذ يمتحننى ولكننى سأتغلب عليه بإيمانى وألجأ إلى الله . وهو
مشهد رمزى فيه تكرار للدعوة التى سبق أن وجهها إلى فاوست لكى يقاوم
إغراء الشيطان ويعتصم بالإيمان ويستغفر الله .

وفى المشهد السادس عشر يظهر فاوست مع العلماء فيبثهم آلامه ويشكو
إليهم حاله وكيف أن إغراقه فى خطيئة لا تغتفر قد استنزل اللعنة على
جسده وروحه معاً .

« العالم الثانى : ومع ذلك تطلع يا فاوست إلى السماء . تذكر أن رحمة الله
وسعت كل شىء .

---

(١) المسرحية ص ٢٢٢ .

فاوست : لكن ذنوب فاوست لا يمكن أن تغتفر . إن الأفعى التى أغرت حواء قد تنال الخلاص ، أما فاوست فلا . »[١].

ويستمر هذا الحوار الذى يبدو فيه أسف فاوست على ما كان منه من بيع روحه للشيطان نظير متع ما تلبث أن تزول مقابل المتع السماوية الأبدية، ويأسه من الخلاص ، وتهديد الشيطان وإبليس له إن هو فكر فى السماء ، وحيلولتهما دون لسانه والنطق برحمة السماء والطمع فى العفو. ويقرر العلماء أنه لا سبيل إلى خلاص فاوست إلا أن يصلوا من أجله عسى أن يرحمه الله . ثم يخرجون . وتدق الساعة الحادية عشرة، فلا يبقى لفاوست من الحياة غير ساعة ، يمضيها كلها فى التوسل والضراعة ومناداة المسيح والتوبة ، ثم تدق الثانية عشرة فيأخذه الرعب ، ويدخل شياطين فيروعه منظرهم ويدعو الله ، ولكنهم يأخذونه إلى الجحيم . ثم تظهر الجوقة لكى تلخص المغزى حين تقول : « لقد ذهب فاوست ، فانظروا إلى سقطته القاضية . إن حظه التعس خليق أن يعظ العاقل ألا يبحث فى الأشياء غير المسموح بها ، وإن عمقه ليدفع ذلك الذكاء الشغوف لتجربة أكثر مما تسمح به القوة السماوية . »[٢]

* * *

هذه مسرحية فاوست عند مارلو . ولا شك أنها قد ذهبت مذهباً آخر غير مذهب « الساحر ، صانع الأعاجيب » ؛ فرغم أن فاوست عند مارلو أعلن عصيانه وتمرده أولا ، وانتهى آخر الأمر إلى الاعتراف بذنبه فإنه لم يبدأ وثنياً أو ملحداً ، ولم يكن فى أى مرحلة من مراحل حياته وثنياً أو ملحداً . إن فاوست عند مارلو قد انتقل إلى المستوى الإنسانى . « وما يزال فاوست عنده ملعونا ، ولكنه حور إلى ذلك النوع من الشخصية

---

(١) المسرحية ص ٢٢٥

(٢) المسرحية ص ٢٢٨

الذى يوافق عليه أرسطو لكى يكون بطل المأساة ، النوع الإنسانى النبيل فى جوهره وإن كانت رذيلة من الرذائل أو خطأ من الأخطاء التى يمكن اغتفارها قد انحرفت به عن الجادة . ومن الممكن أن يرى جمهور مارلو فى دكتور فاوست رجلا ومسيحيا مثلهم، حمله الطموح وحب المتعة بعيداً قليلا. إنه ليس كافراً بصـــورة أساسية ، وليس قرينا طبيعيا للشيطان ، وليس فاقد الضمير ، جاهلا بحقيقة الإله ، كشخصية الوغد الممثلة لعصر النهضة ، بل على العكس ، قد صار بروتستنتيا صالحا ، يتمسك فى رجولة بكل تلك الأجزاء من العقيدة التى تعبر عن تأثراته القلقائية : وكثيراً ما يمكن اختلاس السمع إلى الملاك الطيب وهو يهمس فى أذنه . فإن يكن الملاك الشرير يتغلب آخر الأمر فإن هذا يحدث بالرغم من تأنيب الضمير والتردد المستمر من جانب الدكتور » (١) .

هذه الصورة التى قربت فاوست من نفوس الناس ، وجعلت منه بطلا مأوساياً لهذا السبب ، إنما تؤكد فى الحقيقة النصر الإنسانى الذى أضافه مارلو إلى الأسطورة فحور به من موقف بطلها واتجاهه ، « فلم يعد فاوست ساحراً عجيباً ينظر إليه من الخارج ، بل صار إنسانا حيا يتعطش لما هو أبدى وبذلك أصبح المذنب بطلا .... » (٢) بالمعنى المأساوى كما ذكر سانتايانا منذ قليل . « إن فاوست عند مارلو لم تدفعه الرغبة فى الحصول على متعة جسدية ، كما هو شأن فاوست فى الأسطورة ، ولم يدفعه بريق المعرفة ، كما هو شأن فاوست عند جوته ، وإنما تركزت رغبته فى القوة ، القوة التى لا تحد ، وكل ما فى العالم من شهوة الجسد وشهوة العيون وزهو الحياة :

« — عالم النفع والمتعة .
عالم القوة ، والشرف والمتعة » .

---

(١) Santayana: op. cit., pp. 146 - 7

(٢) Ellis : op. cit, p. XXXiii

وفـ ـه بعث فيه ذلك نشاطاً فى المشاعر ، وحساسية عاطفية افتقدها فاوست الأكثر إثارة وشكا وتعقيداً عند جوته »[1] .

ففاوست مارلو إنسان يتمتع بفيض من المشاعر والعواطف جعله متشوقاً لمزيد من المعرفة . وقد فكر فى الوسائل التى درج الإنسان قبله على التوصل بها إلى مبتغاه . غير أنه — كما رأينا — لم يستطع أن يطفئ الحاجة المتأججة فى نفسه بوسيلة منها ، فلا المنطق ولا الطب ولا اللاهوت ولا القانون توصله إلى القوة العارمة التى يطمع إليها ، القوة التى تجعل كل ما بين القطبين يخضع لأمره . لا بـــد إذن أن يتنكر لـكل تلك الوسائل القاصرة ، وأن يطرحها جانباً ، وأن يبحث عن وسيلة أخرى . وفى ميتافيزيقا السحر وجد فاوست ضالته . ومنذئذ احتدم الصراع فى نفسه ، فقوة تجذبه إلى الوراء ، إلى الأرض السابقة التى عرفها ، وأخرى تدفع به إلى الانطلاق فى أفق جديد . وصحيح أن هاتين القوتين تمثلتا أمامنا كما لو كانتا قوتين خارجيتين ، غير أن الحقيقة أن الصراع لم يكن بين هاتين القوتين الخارجيتين بمقدار ما كان يحتدم داخل نفس فاوست . وقد ظلت موجات هذا الصراع تثور حيناً فترتفع ، وتهدأ حيناً فتنخفض ، وظل فاوست معذباً بهذا الصراع ؛ يطمع فى الخلاص ، ويوشك أن يصل إليه ، لـكنه ما يلبث أن يرتد .

ولم يقتصر مارلو على نقل الأسطورة إلى المستوى الإنسانى فى شخص فاوست وحده ، بل إن شخص الشيطان عنده ليحمل بعض الطبيعة الإنسانية .

والحق أن القوة الخيرة والقوة الشريرة المصطرعتين فى هذه المسرحية قوتان إنسانيتان فى جوهرهما وفى كثير من مظاهرهما . وهما تزدادان وضوحاً أمامنا إذا نحن نظرنا إليهما فى ضوء موقف الإنسان الأوربى

---

(1) Ellis . op. cit., pp. XXXviii - XXXiX

فى عصر النهضة . ومارلو كان تلميذاً لعصر النهضة ، ومسرحيته هذه — كما يرى إليس — بكشفها عن القوة المصطرعة بين الجديد والقديم تظل تجسيما فنياً فى الدرجة الأولى للاتجاه العقلى السائد فى عصر النهضة[1] . وفاوست عنده ضحية لكل شىء لقى من عصر النهضة التقدير ، كالقوة ، والمعرفة الغريبة ، والإقدام ، والثروة ، والجمال[2] . وقد رأينا تشوف فاوست إلى هذه الأشياء . وليس غريباً على الإنسان أن يتشوف إليها ، بل الغريب — من وجهة نظر عصر النهضة على الأقل — أن يصدف عنها ؛ وقد كان مارلو وفياً لعصره حين تمثل لديه عصر النهضة ؛ فبين العصر الإليزابيثى وعصر النهضة شبه جوهرى أبرزه كتاب المسرح فى هذا العصر الأخير : « عصر النهضة لم يكن مهتما بالمبادئ بل بالوقائع »[3] ، وكذلك استغرق كتاب المسرح الإليزابيثى فى هذه الوقائع[4] .

على أى نحو يمكن تفسير فاوست عند مارلو فى ضوء عصر النهضة ؟ .

والواقع أن فاوست صار على يد مارلو — كما رأينا — إنساناً متوفز الأحاسيس ، تتجاذبه القوى المصطرعة الممثلة للقديم والجديد ، أو للمبادئ والوقائع . وعلى هذا الأساس يتقرر موقف فاوست من العالم الخارجى ومن نفسه ؛ فهو يرى فى نفسه الحقيقة الماثلة ، ويرى أن مركز هذه الحقيقة هو فى ذاته وليس شيئا خارجها . ولابد أن يرتبط هذا الموقف بشىء غير يسير من الطموح والزهو ، تماما كما كان الشأن مع الشيطان ؛ فالشيطان لم يسقط ولم يحرم من رحمة السماء إلا نتيجة طموحه إلى الزهو والكبرياء ،

---

(١) Ellis : op. cit., p. XIi

(٢) Santayana : op. cit., p. 149

(٣) Gustave E. Mueller : philosophy of litareture, p. 104

(٤) انظر : Ellis : op. cit., P. XXXi

وفاوست كان مهيأ لهذا الطموح ، الطموح إلى « إحراز القدرة الإلهية غير المحدودة بحدود » .

وهنا تظهر أصداء عصر النهضة فى وضوح وقوة . فقد عملت هذه النهضة على تغيير النزعة الميتافيزيقية التى سادت العصور الوسطى والتى كانت مسيحية فى جوهرها ، والتى كانت تنظر إلى الإله المسيحى على أنه علوى Transcendent (أى سابق على الزمان والخلق) وأنه فى الوقت نفسه حاضر فى كل مكان (أى حاضر فى الزمان والخلق بوصفه معنى له . وأنه يعيده إليه من حيث هو ملكه) . عملت النهضة على تغيير هذه النزعة « فاستبدلت بالثالوث الجدلى مذهباً حلولياً حماسياً ، فصرنا على التو نكون مع الطبيعة المقدسة (التى تنضوى تحتها كل الأشياء) وحدة . فلم تعد السماء فوقنا . . . وإنما صارت الأرض تسبح فى السماء مع غيرها من العوالم الحية التى لا تحصى . وقد تولدت هذه الميتافيزيقا الجديدة من روح التصوف التى كانت تعد للنهضة فى القرن الرابع عشر ؛ فقد بدأت تعرف الإله فى أعماق النفس ذاتها عن طريق الكف عن كل تجربة ، الأمر الذى حطم فكرة الوسيط عبر العصور كما حطم الكنيسة بوصفها صاحبة هذه الوساطة . وشيئاً فشيئاً أخذت فكرة الوحدة المقدسة بين الروح والله تلين حتى صارت إلى الوحدة بين الروح والكون ، وصار العالم الأصغر Microcosmos والعالم الأكبر Macrocosmos دائرتين متطابقتين [أى لهما نفس المركز] تعبر إحداهما عن الأخرى ، وصار الإنسان هو الإله الصغير لعالمه »(١) .

هذه النظرة الميتافيزيقية الجديدة هى التى كانت تلح على نفس فاوست عند مارلو . وهو ينطق بها مرة حين يقول : « إن الساحر القوى

(١) Mueller : op. cit. p. 103

إله قادر يتسع ملكه بمقدار ما يوغل فى البعد عقل الإنسان» ، ويهمس ملاك الشر فى أذنه مرة أخرى حين يقول له : «كن أنت على الأرض كالله فى السماء» .

ويرتبط بهذه النظرة فكرة مارلو عن الجحيم . فالجحيم ليس عالماً آخر ننتقل إليه ، وإنما هو قائم فى عالمنا نفسه ، بل قائم معنا وبوجودنا ، ولا يمكن تصوره مستقلا عنا . «فالجحيم حيث نكون ، وحيث يكون الجحيم لابد أن نكون» . إنه جحيم إنسانى يعبر به مارلو عن العذاب الذى يلقاه الإنسان فى حياته .

وفى موجة من موجات الصراع فى المسرحية يعكس لنا مارلو كذلك نظرة عصر النهضة إلى العلاقة بين الله والإنسان ، وارتباط هذه العلاقة بفكرة الخلاص . ففى مشهد من المشاهد يصيح فاوست : «أيها المسيح ، يامخلصى ، حاول أن تنقذ روح فاوست المعذب !» . ثم ما يلبث الشيطان ورفيقاه أن يتحولوا به عن هذا النداء ، وأن يغرقوه بالمتع يسرون بها عن نفسه . هذا المشهد تجسيم حى لما تمثل فى موقف عصر النهضة من فكرة «المخلص» . وعصر النهضة كان دائماً يتجه عكس اتجاه العصور الوسطى . «وقد كان العصر القوطى [يعنى العصور الوسطى] ينظر إلى الله على أنه مركز الكون ، ويرى فى التاريخ طريقاً يؤدى إلى هذا المركز ، حين يتجلى الله ويكشف عن ذاته فى صورة حسية ، فى الزمان وعلى الأرض . وبذلك صار التاريخ مسرحية فريدة وشخصية ، يتمثل معناها ومحتواها فى صراع كل نفس من أجل العصور على مركز حياتها ، وهو المركز الذى يقابلنا خارج نفوسنا متمثلا فى المسيح . أما عصر النهضة فكان على العكس يبحث عن مركزه فى ذاته المنطلقة الخاصة ، فهو مركز «جديد» على الدوام . فالجديد فى ذاته eo ipso أفضل ، وثم نوع من الاطمئنان الذاتى

المفعم بالبهجة إلى قوة الحياة من حيث هى نشاط بيولوجى »[١] .

فالعصور الوسطى وعصر النهضة مثالان حيان فى نفس فاوست ومتصارعان فى الوقت نفسه . إنه يريد الوصول إلى مركز الكون الخارجى حيث يكون الاستقرار والطمأنينة ، حيث المسيح . وهو يناديه كى يعبد له الطريق إليه . ومن جهة أخرى يرتد إلى نفسه ليغرقها بالمتع المحددة التى يقدمها إليه الشيطان ورفيقاه ، وينسى بذلك دعوته للمسيح ا[illegible] . وبذلك ينتصر فاوست لعصر النهضة .

وهكذا كان فاوست عند مارلو معبراً عن روح عصر النهضة ونزعته التى تمجد الإنسان والقوة والإقدام . والقوة الخيرة نفسها التى كانت طرف الصراع فى المسرحية كانت — رغم ما ينبغى لها من قوة وصلابة — أكثر تأكيداً للقوة الأخرى التى تشاطرها الصراع ، وهى القوة الشريرة . كان الملاك الخير — بالنسبة لأى شخص لا يتحكم فيه العرف — يبدو فى الحوار أنه يمتلك أردأ الحجة ؛ فكل مايستطيع أن يقدمه هو اللوم المبرم والتحذيرات الخارجية :

إيه يافاوست ... ألق بهذا الكتاب اللعين جانباً .
ولا تحملق فيه حتى لايغرى نفسك .
وتدبر غضب الله الهائل يصبّ على رأسك .
اقرأ ، اقرأ الكتاب المقدس ؛ فهذا كفر ...
يافاوست الطيب ، فكر فى السماء ، وفى الأمور السماوية[٢] .

ومن أجل ذلك لم يجد الروح الشرير عناء فى السيطرة على نفس فاوست لأنها كانت مهيأة لطاعته منذ البداية ، والانطلاق معه فيما يذهب إليه .

---

(١) pp. 102 – 3 .

وشخص الشيطان هذا لا يمثل أية نزعة شريرة إذا نظرنا إليه بعين عصر النهضة: «فهو يمثل المثال الطبيعي عند فاوست أو عند أي طفل في عصر النهضة؛ فهو يميل إلى المطامح المبهمة وإن كانت فتية في النفس الشابة التي قد تتصدى لحاكمة العالم. وبعبارة أخرى يمثل هذا الشيطان الخير الحقيق، وليس غريباً ألا يستطيع فاوست الأمين مع نفسه أن يقاوم مقترحاته[1]».

وخلاصة فاوست عند مارلو أنه إنسان يحمل في نفسه شوقاً عارماً لتحقيق ذاته والوصول بها إلى أقصى قدر مستطاع من القوة، وأنه يستشعر في نفسه حيوية تغلها الأفكار والنظريات المتوارثة فيحاول الانطلاق. فهو إنسان يجمع بين ثورة الوجدان وثورة العقل في الوقت نفسه.

* * *

(ب) مأساة فاوست عند جوته

لا نريد أن نتعرض هنا للمصادر الكثيرة التي أمدت فاوست عند جوته، فتحقيق ذلك يطول. غير أن المؤكد أن جوته قد عرف الأسطورة الشعبية ووعاها، كما عرف مسرحية مارلو وأبدى إعجابه الفائق بها، ومع ذلك فقد استطاع جوته أن يحور في شخصية فاوست وفلسفته بما أخرجه عن كيان الأسطورة، وخالف بينه وبين فاوست عند مارلو من حيث الهدف، وبينه وبين سيبريان الأنطاكي عند كالديرون من حيث الاتجاه والغاية معاً.

فاوست [عند جوته] هو الزبد الذي يعلو قمة موجتين عظيمتين للطموح الإنساني، تندمجان وتعلوان معاً، هما موجة الرومنتيكية التي تبرز من أعماق التقاليد والعبقرية الشمالية، وموجة وثنية جديدة آتية من بلاد الإغريق عبر إيطاليا. وهاتان النزعتان لا تمثلان فلسفة يمكن أن يقرأها النقاد

(١) انظر: Ellis op. cit., p. xxxvii

فى فاوست ، ولكنهما تمثلان انفعالات تغلى فى المسرحية . إنها مسرحية مغامرة فلسفية ؛ فهى تمرد على العرف ، وهروب إلى الطبيعة ، إلى الرقة ، إلى الجمال ، ثم عودة إلى العرف مرة أخرى مع شعور بأن الطبيعة والرقة والجمال لن توجد على الإطلاق إذا هى لم تتمثل فيه[1] » .

فإذا كنا قد رأينا سيبريان عند كالديرون يبدأ وثنياً لكى ينتهى آخر الأمر إلى الأرثوذكسية الكاثوليكية فإن فاوست عند جوته يصنع العكس تماماً ؛ فهو يمجد العودة من المسيحية إلى الوثنية . فهو يدل على روح عصر النهضة المحررة للنفس ، والفاصمة لعرى الإيمان التقليدى والمعنويات المتوارثة . وقد بدا أن هذه الروح - بعد أن برزت على نحو أخاذ فى عصر فاوست الحقيق - كانت قد همدت فى العالم الهائل خلال القرن السابع عشر ، فقد أكدت تصرفات النـــاس وقوانينهم إخلاصهم القديم للمسيحية ، ولم يتمثل عصر النهضة إلا بصورة مجردة فى مجال العلم أو الفنون الجميلة ، حيث ظل يمد هذا المجال بنوع من الأناقة الكلاسيكية أو شبه الكلاسيكية . أما فى عصر جوته فقد كانت نهضة جديدة قد بدأت تحتل مكاناً من نفوس الناس ، وكان حب الحياة - بما فيه من أصالة ومغامرة - قد بدأ يحتشد فى نفوس كثير من الأفراد . وقد تحرر هذا الحب للحياة فى الحركة الرومنتيكية وفى الثورة الفرنسية - تحرر من المواضعات والأوضاع العرفية السياسية التى ظلت تخنقه مدة مائتى عام . وبطل جوته يجسم هذه المحاولة الرومنتيكية الثانية لتحرر العقل ، فكان تلميذاً نافراً غاية النفور من التراث المسيحى . فهو ينشد الانطلاق والطبيعة وكل التجارب . أما سيبريان فكان على العكس تلميذاً نافراً من الوثنية ، يصبو إلى الحقيقة ، وإلى العزلة ، وإلى السماء[2] » .

ففاوست عند جوته يمثل البطل الرومنتيكى ، البطل الذى يجمع إلى المعرفة

---

(١) Santayana : op. cit., P. 142

(٢) Ibid. PP 150-1

العصرية حب المغامرة والانطلاق . إنه شخصية متناقضة فى طبيعتها ، ففيه « يجب أن تمتزج شخصية المتحضر والهمجى ، يجب أن يكون وريث كل الحضارة ، ومع ذلك يجب أن يأخذ الحياة مأخذ العنجهية والاعتداد بالنفس كما لو أنها تجربة شخصية مطلقة(١) » .

وقد كانت شخصية فاوست هذه تعبر أصدق التعبير لا عن جوته وحده بل عن « العالم الأوربى جميعه قبيل الثورة الفرنسية وإبانها ، أى فى عصر الانتقال الذى وثب بأوربا الوثبة الأخيرة من حياة القرون الوسطى إلى حياة العصر الحديث »(٢) .

وقد عبر فاوست فى مواقف عدة عن موجتى الإلحاد والرومنتيكية اللتين اشتركتا فى تكوين شخصيته :

فاوست : ماذا تبغين أيتها النغمات السماوية ، التى جمعت بين الرقة واليأس ؛ ماذا تبغين منى أنا حليف التراب ؟ . . . أولى لك أن يسمعك أناس لهم قلوب ترق وأفئدة تلين . أما أنا فقد طالما سمعت الرسالة ووعتها أذناى ، ولكن يعوزنى التصديق . . . إن تلك المعجزات الرائعة هى وليدة الإيمان الراسخ . . . »(٣) .

« فالآن أصب اللعنة على كل شىء من شأنه أن يخدع الروح ويغرها بالزخارف والأباطيل . لكى يلقى بهـا فى بؤرة هذه الحياة الملأى بالأحزان والهموم .

ألا لعنت تلك المثل العليا التى تقيد بها الروح نفسها ، . .

وتباً لتلك الظواهر الخلابة الجذابة التى تملك منا الحواس . . .

---

(١) Santayana ; op. cit., p. 145

(٢) طه حسين . مقدمة فاوست لجوته ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٢٩ ص (ص) .

(٣) جوته : فاوست ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، ص ٢٢ .

وبعداً للأحلام المغررة التى تطمعنا فى الشهرة وفى خلود الذكر .

ألا لعنت الآمال والأمانى . ولعن الإيمان الثابت . . . »[٢] .

فواضح فى هذين الموقفين كيف أن فاوست يفتقد الإيمان الذى يمكنه من قبول المعجزة الدينية ، ومن قيام المسيح المخلص ، وينتفى بذلك ارتباطه بأية فكرة دينية . وكذلك يتضح حماسه الرومنتيكى حين يقول .

« أجل لعمرى ! وسعيد جداً ذلك المحارب الذى يتجرع كأس المنون وسط أعلام النصر فيعقد الموت على جبينه إكليلا من الغار مخضباً بالدماء . وسعيد ذلك الفتى الذى قتل الليل ونفسه رقصاً ؛ ثم خر بين ذراعى غادة صريعاً . . . » إلخ[٢] .

والتغيير فى الرومنتيكية مصحوب بالمغامرة دائماً ؛ فالتجربة الجديدة تستحق السعى وراءها مهما كلفت صاحبها . وقد تكون هذه التجربة أغرب تجربة يقدم عليها الإنسان وهى تجربة الموت . وفاوست الرومنتيكى المغامر المحب لكل جديد قد « فكر ـ بعد المشهد الذى ظهر فيه روح الأرض ـ فى الانتحار . وقد نظر إليه على أنه وسيلة للهروب من الظروف القاسية ، وبدء حياة جديدة تتمثل فى ظروف مختلفة وغير معروفة كلية ، كأن إنساناً فى منتصف العمر قد ضاق بمهنته فى الحياة فأراد أن يعتزلها إلى غيرها . وحل كهذا خطير ، فهو يعبر عن عدم الرضا البالغ عن الأشياء كما هى ، ولكنه كذلك يعبر عن أمل عظيم . الموت — عند فاوست — مغامرة كأية مغامرة أخرى . وإذا حدث أن كانت هذه المغامرة الأخيرة فإنه يريد كذلك أن يخوضها . وتبعاً لهذا فإنه حينما رفع السم إلى شفتيه كان يشرب من أجل الفجر ، من أجل ربيع من الوجود جديد . ولم تكن هذه اللحظة بحال من الأحوال

(١) نفس المصدر السابق ، ص ٥٤ — ٥٥

(٢) نفسه ص ٥٤ .

أتعس أو أضعف لحظة فى حياته »[١] .

ولم يكن فاوست عند جوته يسعى لتحقيق غاية معينة ينتهى عندها ؛ فالحياة عنده لم تكن أهدافا تحقق وتستقر عندها النفوس وإنما هى تتمثل فى المحاولة الدائبة التى ليس لها قرار . الحياة عنده تجدد دائم ، أو إن شئنا الدقة تغير دائم . وهذا هو المستوى الفلسفى الذى بدأ منه فاوست والذى انتهى إليه كذلك . فالإنسان لا يمكن أن يحقق لنفسه سعادة غير تلك السعادة الكامنة فى حقيقة ذلك التغير الدائم الذى يجعل الإنسان فى سعى دائب . ويستوى بعد هذا مايلاقيه الإنسان نتيجة هذا السعى . فكل شىء يستحق السعى وراءه وكل تجربة تستحق المغامرة ، بغض النظر عن نوعية هذا الشىء وهذه التجربة . الحياة عند فاوست صيرورة ودوران لا يكف ، يتعاقب على الإنسان فيها كل عوامل الشقاء والرضاء . فهذه العوامل هى التى تصهره وتنقى جوهره من الشوائب ، وهى التى تجعل منه حقيقة .

وقد عبر فاوست عن هذا التشوف الرومنتيكى للتجربة الممتدة العريضة التى تسع الحياة بكل ما فيها من أضداد فى قوله . « والآن فلتخمد عواطفنا الثائرة المضطربة فى أعماق بحر من الشهوات ، ولنكشف قناع السحر عن كل آية وأعجوبة لم تقع على مثلها العيون ، ولنثبت بقوة وسط أمواج الدهر المتلاطمة ، وتيار الحوادث المتدفق . . . وسيان عندى إن تعاقبت على الراحة والألم ، والصحة والسقم ، والنجاح والفشل ، على شرط ألا يستقر لنا قرار ، ولا نخلد إلى السكون »[٢] .

من أجل ذلك يختلف فاوست عند جوته عنه عند غيره . فهو لا يسعى لتحقيق هدف معين ، وإنما هو يغامر من أجل المغامرة ذاتها ؛ فالمغامرة هى وسيلته وغايته فى وقت معاً . « ليس التمتع والتنعم هما بغيتى وضالتى .

---

(١) Santayana : op cit., p. 172

(٢) جوته : فاوست ، ص ٦٠ .

أريد أن ألق بنفسي في مرجل الدهر الهائج المضطرب . أريد أن أمارس النعيم المؤلم ، والغيظ المنعش ، والبغض الذى ماؤه الحب . والآن وقد بات صدرى حراً من ممارسة العلوم ، فلن أحول بينه وبين الآلام مهما جلت . . . أريد أن أشرب بالكأس التي يشرب بها سائر الناس ، وأن أرقى إلى أسمى غاية ثم أهبط إلى أعمق هوة ، حتى يمتلىء صدرى بما يعانيه الناس من سعادة وشقاء ، فلا تزال نفسي تكبر وتعظم حتى تحتوى نفوس الناس جميعاً . . . »[١] .

هكذا يريد فاوست أن ينصهر ، وأن تصهره غير التجربة . إن التحصيل لايصنع فى النفس ما تصنعه التجربة لسببين ، « فالمعرفة العرفية — كمعارفنا التى تقدمها لنا العلوم والأخلاق — غالباً ما تكون غاية فى الكثافة ؛ فهى تؤكد وتفرض علينا أكثر مما تكفله تجربتنا ، تجربتنا التى هى سبيلنا الوحيد إلى الحقيقة . أما السبب الآخر فهو عكس هذا أو جانبه المقابل ؛ فالمعرفة العرفية كثيراً ماتهمل وتلغى أجزاء من التجربة لا تقل فعالية وأهمية بالنسبة لنا عن تلك الأجزاء التى تقوم عليها المعرفة العرفية نفسها . فالحياة العامة ضيقة غاية الضيق بالنسبة للنفس ، كما أنها مغرقة فى الأسطورة والخرافة . ومن هنا كان العمل والابتعاث الخطيران اللذان يصلح لهما التفكير الرومنتيكى ، أى قطع الفروع الميتة وتغذية البراعم الجائعة . وهذه الفلسفة — كما قال كنت — فلسفة تطهيرية Cathartic ؛ فهى تطهر وتحرر ، ومقصود بها إلى أن تجعلنا نبدأ من جديد ، ونبدأ بدءاً سلبيا »[٢] وإذن فلينكر فاوست كل تلك المعرفة التحصيلية ، ولينخرط فى تجربته الذاتية ليعرف الحقيقة من خلالها ، ولينكر مع تلك المعرفة كل فكرة خارجية ، وكل نظام متعال ، وكل نظرية اسمية . وعلى لسان

---

(١) جوته : فاوست ، ص ٦٠ .

(٢) Santayana : op. cit. pp. 190-7.

إبليس استطاع جوته أن يقول كل ما قاله فاوست عند مارلو فى حملته العارمة على ما احتوته الكتب من علوم ونظريات .

سخر من منهج العلماء فى دراسة الطبيعة وفهمها ؛ فطريقة العلماء « إذا أرادوا وصف جسم حى أن ينتزعوا منه الروح ثم يمسكوا أوصاله بأيديهم ويحدقوا فيها بأبصارهم ، وقد ذهبت قيمتها بعد أن غادرتها تلك الجوهرة الغالية . وهم يسمون هذا خصائص الطبيعة ، وما يسخرون إلا بأنفسهم وهم لا يشعرون »[١] .

وسخر من الميتافيزيقا سخرية لاذعة حين دعا التلميذ إلى دراستها ؛ فهى معلومات عميقة عويصة يستحيل على الفكر البشرى إدراكها وفهمها . وهو ينهى نصيحته إليه بقوله : « وبرغم هذا يجب أن تكتب كل ما يلقى عليك حرفا بحرف كأنك تتلقى درسك من الروح القدس »[٢] .

وحمل على الشرائع والقوانين حملة شعواء ؛ « فما الشرائع والقوانين سوى أمراض مزمنة متوارثة ، تركها لنا آباؤنا وأجدادنا ، وأسلمها السلف للخلف ؛ فتنتقل عدواها من جيل إلى جيل ، ومن بلد إلى بلد ، وبمضى الزمن تصبح حكمتها خرافة ، وصالحها خبيثاً . . . والويل لنا مادمنا أحفاداً لأولئك الأجداد الذين أورثونا حقوقهم . . . »[٣] .

وحمل على الأسماء التى يتشدق بها الناس دون أن تكون لها حصيلة محققة من معرفتهم التجريبية الأصيلة ؛ فأعلن عن احتقاره للألفاظ وعدم احتفاله بالعرض[٤] ، وسخر من استخدام الناس لها استخداماً سيئاً سخرية مرة ؛ «فكثيراً مايعوز المعنى فتجد لديك من الألفاظ الحسان ما فيه الغناء . والألفاظ هى المحور الذى تدور عليه المحاورات ، والسلاح الذى تفوز به فى مواقف

---

(١) فاوست ص ٦٦ .
(٢) فاوست ص ٦٦ .
(٣) جوته : فاوست ص ٦٧ .
(٤) نفسه ص ٤٤ .

الجدال . وباللفظ تبنى القواعد والمذاهب . فثق بأهمية الألفاظ واحرص عليها الحرص كله »[١] .

ثم هاجم فكرة التثليث فى المسيحية (أن الثلاثة واحد وأن الواحد ثلاثة)[٢] ، كما هاجم الكنيسة ووصفها بأن لها معدة قوية ، « وكم ابتلعت دياراً وأقطاراً ، وأكلت الممالك ، فما اشتكت من التخمة يوماً ولا من عسر الهضم » (٣) .

وهكذا حرر فاوست نفسه من كل الأفكار والنظريات التقليدية ، ونفى من عقله كل معرفة لم يحصلها من خلال التجربة ، ثم تجرد لمنهجه الإنسانى الجديد ، لمنهجه التجريبى فى الحياة . وكان لابد له بعدئذ أن يجد لنفسه عقيدة جديدة تعوضه عن كل ذلك .

كان جوته طوال حياته تابعاً لاسپينوزا . ومن الممكن أن يطلق عليه دون تردد أنه ذو نزعة طبيعية فى الفلسفة ، وأنه كان يؤمن بألوهية الكون (أى حلوليا Pantheist) . على أن ارتباطه باتجاه اسپينوزا العام ـ مع ذلك ـ لم ينف عن وجهات نظره الخاصة قدراً عظيماً من المرونة والحرية ، حتى فى أكثر المسائل صميمية (٤) . وقد عبر جوته عن هذه الحلولية على لسان روح الأرض حيث يقول :

« فى تيار الحياة المتدفق . وفى وسط عواصف العمل والسعى .
أنا أبداً أطفو هنا وهناك ، وأسبح ذات اليمين وذات الشمال .
مولد وممات !
بحر خضم أبدى !

---

(١) نفسه ص ٦٨ .
(٢) نفسه ص ٩٩ .
(٣) نفسه ص ١١٣
(٤) Santayana : op. cit., p. 139

نسيج دائم التغير والتبدل .

حياة دائمة التوقد والالتهاب .

هكذا أشتغل بجد وبأس على منوال الدهر الهائل .

لكى أنسج بيدى الثوب الحى للألوهية »[1] .

فالطبيعة هى الثوب الذى يتجلى فيه الخالق، هى الثوب الحى الذى يرضى مشاعر الرومنتيكى وحماسه . فليبحث فاوست إذن عن خلاصه هناك . بمنهج غير منهج علماء الطبيعة الذى سبق أن انتقده بأنه يقتل الطبيعة أولا ثم يسجل عنها المعلومات بعد ذلك ! فاوست يريد أن يذهب إلى الحيوية الكامنة ولا يهمه العرض الظاهر .

فالطبيعة عند جوته تنطوى حقاً على أسرار ، وهى ليست مفتوحة على مصراعيها للمعاينة النهائية ، وهى ليست مجرد آليات (ميكانزمات) لأجزاء محددة التقسيم وقوانين ثابتة ، فإن نظرتنا الأخيرة لها — كنظرتنا الأولى — يجب أن تفسر؛ فيجب علينا أن نستكشف صميمها من بين مجموع مظاهرها . ومن ثم فليس هناك أى فرصة لكشف الستار عنها والوصول بنا إلى مواجهة الحقيقة إلا لفن شعرى وبلاغى كالسحر[1] .

وما يلبث فاوست ، وقد أخذ ينصرف بنفسه إلى البحث فى هذا الفن الشعرى البلاغى · حتى تخطر له فكرة الاستعانة بالأرواح . ومن ثم يكون تحوله إلى مصادقة إبليس بل بيعه نفسه له تحولا يتمشى تماماً مع منطقه الشعورى ، وليس فيه أى غرابة . إنه « يأمل — كالأرواح المغامرة فى عصر النهضة — أن يجد فى الطبيعة الكونية اللانهائية الهادئة غير الانتقادية مهرباً من سجن النظرية المسيحية والقانون المسيحى . وفنونه السحرية هى

---

(١) جوته : فاوست ص ١٢

(٢) Santayana ; op. cit., P. 154

السر المقدس الذى سيفضى به إلى دينه الجديد، دين الطبيعة »[١] ... وهو إذ يفتح كتاب السحر على طلسم العالم الأكبر فيعجب لما فى هذا العالم من نظام وتنسيق ، مايلبث أن يستشعر الأسف لأنه لم ير إلا منظراً وصورة بدت لعينه . إنها كالمعرفة النظرية إذن ، وفاوست لا يستطيع أن يقنع بهذه المعرفة . فإذا ما وقعت عينه على طلسم العالم الأصغر أو ما يسمى روح الأرض أحس فى نفسه تفاوتاً بين تأثير الصورتين ، وأحس بانجذاب نحو هذا الروح[٢] . ففى روح الأرض أو روح الطبيعة جاذبية تغرى نفسه ، وتدعوه للمغامرة .

وطبيعى بالنسبة لفاوست اللاعقلى أن يؤثر الحياة على الأرض وفى أحضان الطبيعة على الحياة فى أى عالم آخر تحدده نظم متعالية (قبلية) لن يستطيع أن يكون له دخل فيها ولم تنبع من صميم كيانه ؛ فعلى الأرض يستطيع أن يعيش كل لحظة ، وأن يعانيها ، لا لأنها تحمل فى ذاتها قيمة ثابتة بل لمجرد أنها الطريق الوحيد للحظة التالية :

« فاوست : لست أعبأ كثيراً بالعالم الآخر ... فى هذه الأرض رى من ظمئى ، وشبع من سغبى ، وشفاء لعلتى ، وغذاء لروحى . وهذه الشمس هى سراج حياتى وهدايتى وسط الغياهب . فإن غاب هاتان عنى ؛ وحيل بينهما وبينى ، فليحدث لى ماعساه أن يحدث ... »[٣] .

« فاوست : ... لو مرت بى لحظة من الزمن وكانت من الحسن بحيث قلت لها : أن « لاتبرحى فما أحلاك ! » ... فهناك فلتهيئ لى سلاسلك وأغلالك ... هناك أرحب بالموت ... »[٤] .

---

(١) Santayana : op. cit.. p. 154

(٢) انظر جوته : فاوست ص ١٠ — ١١

(٣) جوته : فاوست ص ٥٦ — ٥٧ . (٤) نفسه ، ص ٥٨ .

إنها عمـــلية انصهار وتطهير نفسى مستمر تلك التى يريد فاوست أن يصنع منها حيـاته . ولكن ماذا بعد ؟ أيمكن أن يكون هذا هو طريق الخلاص ؟ .

بمنطق فاوست ينبغى ألا يكون هناك « بعد » ؛ ألا نسأل عن الغـاية المحددة . أما الخلاص فإنه يتحقق لا بوصفه غاية تستقر النفس عندها بل يتحقق خلال الحياة نفسها . « فأنت تنال الخلاص فى كونك عشت كما ينبغى ولست تناله بعد أن تكف عن أن تحيا كما ينبغى ، بل خلال العملية فى مجملها »(١) .

هذا هو فاوست ؛ وهذه هى ديانته الجديدة إذا صح أنها ديانة ، وهذا هو منهجه الذى شاء أن يحقق به وجوده وعقيدته على السواء .

ملحد لا يؤمن بالدين ولا بالحياة الأخرى ولا بأى مذهب .

ورومنتيكى يكفر بالعقل ويؤمن بالطبيعة .

والمعيار الإنسانى عنده التجارب لا المعرفة التحصيلية .

ولا معنى للسعادة عنـــده لأنه لا يهدف إلى غاية نهـائية سوى السعى المتصل .

وخلاصه فى أن يعيش كما ينبغى أن يعيش إنسان يؤمن بكل ذلك .

أما حقيقة الصراع الذى مثله فاوست فقد عبر هو عنه حين قرر أن جسده يسكنه روحان مشاربهما متباينة ، وتحاول كلتاهما أن تبين عن الأخرى : « الأولى دنيوية دنية تلتصق بأديم هذا الثرى وتتعلق بأهداب هذا العالم ، والأخرى طماحة طامعة ، تندفع محلقة فى السماء ، صاعدة إلى مسرى النجوم »(٢) . ومن ثم تحددت مهمة إبليس وتحدد دوره فى الصراع .

---

(١) Santayana : op. cit., p. 190

(٢) جوته : فاوست ص ٣٦ .

إن فاوست الرومنتيكى المغامر كان قوة بناءة حين ثار على التراث الفكرى والعلمى ؛ فقد شاء أن يبنى بذلك حياة إنسانية صميمة مبرأة من كل الشوائب الضارة والعناصر المناوئة المعطلة . أما إبليس فكان القوة الهدامة فى صميمها . « إنه الروح الذى ينكر على الدوام ، إنه صيغة النفى الأبدية .. وهذا الروح يريد الشر دائماً لأنه يريد الموت ؛ وكل عمل طائش ، وجريمة ، ويأس يؤدى إلى الموت . ولكنه بإرادته الشر ينجز الخير دائماً ؛ لأن هذه الشرور تؤدى إلى اللاشىء ، واللاشىء هو الخير الحقيقى . والمقطع المشهور الذى يقول فيه :

« جزء من تلك القوة التى تريد الشر دائماً ، ودائماً تصنع الخير » [١] . بعيد عن أن يعبر عن وجهة النظر الهيجلية المألوفة ، والتى جرت العادة على الربط بينها وبينه . فهو لا يعنى أن التحطيم يخدم غاية خيرة آخر الأمر من حيث إنه يفسح المجال لظهور « شىء أرقى » . إن إبليس ليس واحداً من أولئك الفلاسفة الذين يعتقدون أن التغير والتطور خير فى ذاتهما . وهو لا يذهب إلى أن نشاطه حين يهدف إلى الشر يزيد — عن غير قصد — من الخير ؛ لأن الشر الذى يصنعه هذا النشاط هو — فى رأيه — أقل من الشر الذى تخلص (العالم) منه . إنه الجراح الصارم أمام مرض الحياة » . [٢]

ومن هنا كان على إبليس أن يناصر فى نفس فاوست تلك النزعة الدنيوية الدنية ، وأن يصرفه بكل ما يستطيع من المتع والملذات عن جانب الطموح فيه إلى استيعاب هذا العالم . ولقد باع فاوست نفسه للشيطان رغبة منه فى تحقيق هذا الطموح ، ولم يكن يعتقد أنه بذلك قد أمد الروح الشرير الساكن فى نفسه بنصير قوى ، وإن فاوست ليتوجس منه خيفة من وقت لآخر ،

---

(١) Ein Teil von Jener Kraft die stets das Böse will, und stets das Gute schafft.

(٢) Santayana : op. cit. pp. 163 - 4

حتى تتضح له حقيقة الهوة السحيقة التى يدفعه إبليس إليها ، بدلا من أن يصعد به إلى النجوم ويحلق به فى السماوات . وإنه ليدرك ذلك فيما بعد ، ويدرك أنه قد تورط مع إبليس فيما كان بينهما من اتفاق . وهو يعبر عن هذه الحقيقة حين يناجى روح الأرض الذى أنعم عليه بأن جعل الكون ملكا له ، وأطلعه على أسراره ، حيث يقول : « والآن أحس وأعلم أن ليس شىء كامل بمتاح لبنى الإنسان . فإنك أيها الروح تفضلت فغمرتنى بتلك السعادة ، ورفعتنى إلى هـذه المرتبـة التى قربتنى من الآلهة . وأدنتنى من مقامهم الأسمى . لكنك ألزمتنى صحبة ذلك الرفيق الممقوت ، فبت أرانى — وبالأسف — وليس لى عنه غنى ، ولا أستطيع إبعاده عنى . . . وإنه ليقف بإزائى ساخراً منى ، واضعاً من قدرى أمام نفسى . ولقد يفوه بالكلمة الواحدة فيفسد على كل مامنحتنى وأجزلت لى من الهبات . . . أثار فى نفسى الشهوات الخامدة ، وأوقد فى قلبى نار عشق متأججة لتلك الصور المليحة ، فأمسيت وما تنفك نفسى تتوق إلى اللذات ، حتى إذا نالتها ثارت تطلب سواها ، وتصيح هل من مزيد »(١).

وعلى هذا النحو من التجاذب بين صوفية وثنية وشهوانية عارمة ظلت حياة فاوست . وإذا هو عبر فى نهاية الجزء الثانى « عن رغبته فى نبذ السحر ، والحياة بوصفه إنساناً بين الأناسى فى حضن الطبيعة الحقة فإن هذه الرغبة تظل رغبة أفلاطونية . إنها فكرة راودت جوته كثيراً خلال حياته الطويلة ، أن قبول الحيـاة فى الظروف الطبيعية أكثر حكمة من محاولة استحضار ظروف الحياة من إرادة الحياة »(٢) .

* * *

(١) جوته : فاوست ص ١٣٧ .
(٢) Santayana : op. cit., p. 188

هذا هو فاوست القديم . فاوست الذى صنعت منه الأسطورة ساحراً يصنع الأعاجيب ، وفاوست الذى ظهر عند كالديرون فى شخص سيبريان ملحداً ينتهى به البحث إلى الإيمان ، وفاوست الذى جعل منه مارلو إنساناً وبطلا مأساويا من الطراز الأول ، ينشـــد القوة ، ويجمع بين ثورة الوجدان وثورة العقل ، ثم أخيراً رأينا فاوست عند جوته ملحداً حلولياً رومنتيكياً تواقا للمغامرة محباً للتجربة ، مع صوفية وثنية ، ولا شك أن هذه الصور المختلفة لفاوست إنما هى تعبير عن اتجاهات العصور المختلفة التى ظهرت فيها ، فما زال الزمن يختار لفاوست الإطار بعد الإطار ليبرز صورته ، وكل إطار جديد يعكس على هذه الصورة معنى جديداً . فماذا صنع عصرنا بهذه الصورة ؟ هذا ماسنراه فى الفصل التالى .

الفصل الثانى

فاوست الحديث

ماذا يمكن أن يكون العصر الحديث — أو إن شئنا التحديد قلنا الأدب المعاصر — قد صنع فى شخص فاوست ؟ وعلى أى نحو تمثلت مأساته ؟ .

الواقع أن فاوست العصر الحديث ليس واحداً ، ولا يمكن أن يكون واحداً . صحيح أن فكرة « روح العصر » التى أمكن عن طريقها الحديث عن المشخصات العامة لعصر من العصور — هذه الفكرة لا يمكن أن تكون قد فقدت كل قيمتها بالنسبة للعصر الحديث : فمازال من الممكن الحديث عن مشخصات عامة لهذا العصر ، وكان من الممكن — نتيجة لذلك — أن تتجمع كل هذه المشخصات فى فاوست واحد كفاوست جوته المشخص للرومنتيكية ، أو فاوست مارلو الممثل للعصر الإليزابيثى أو عصر النهضة . غير أن هذا المطمح يبدو كبيراً ؛ فقضايا الإنسان الحديث أكبر تعقيداً وتخالفاً من أن يجمعها فاوست واحد أو عشرة أشخاص كفاوست . فبالرغم من عوامل الترابط الكثيرة بين أقطار العالم الحديث ، مما يتيح نوعاً من التمازج الفكرى والعاطفى بين أكبر عدد ممكن من أهل المعمورة ، فإن انقسام العالم إلى معسكرات سياسية واقتصادية واجتماعية من جهة ، وانقسامه إلى دول كبرى ودول صغرى ، دول مستعمرة ودول مستعمرة ، من جهة أخرى ، ثم انقسامه إلى مستويات مختلفة من الشكل الحضارى والمثل العليا ، وتنوع قضاياه نتيجة لذلك كله — قد جعل من العسير أن يقوم فاوست واحد ليعبر عن هذا العصر .

ويبدو أن المأساة التى نبعت فى الأصل من عنصر دينى لم تشأ أن تتخلى

عن هذا الأصل الأصيل فيها حتى فى عصرنا الحديث : فمازال هذا العنصر يقوم بدور أساسى فى مأساة فاوست الحديث ، ويضفى على شخصيته فى كل حالة طابعاً خاصاً ومميزاً .

إن إطار الأسطورة العام القديم ما يزال يتمثل فى ذهن الكاتب الحديث : الإنسان الذى يسلم نفسه للشيطان ، غير أن كل كاتب — أو شاعر — استطاع أن يملأ هذا الإطار من وجهة نظر خاصة ، لا تنفصل عن عقيدته وعن فهمه للحياة المعاصرة ، ولا عن ظروف المجتمع الذى يعيش فيه .

ماذا استبق فاوست الحديث من مشخصات فاوست القديم وماذا حور من هذه المشخصات ؟ وبعبارة أخرى بماذا يدين فاوست الحديث لفاوست القديم من جهة ، ولعصره الحديث من جهة أخرى ؟ .

فى الصفحات التالية سنكتفى باستعراض نموذجين لفاوست الحديث ، أحدهما يمثل فاوست الحضارة الغربية فى العصر الحديث كما يتمثل فى شخص چون لفنج بطل مسرحية الكاتب المشهور يوچين أونيل Eugene O'neill المسماة « أيام بلا نهاية Days without End » والتى نشرت عام ١٩٣٢ ، والآخر يمثل فاوست المصرى — إذا صح هذا التعبير — كما يتمثل فى مسرحية « عبد الشيطان » التى كتبها الأستاذ محمد فريد أبو حديد ، والتى نشرت عام ١٩٤٥ .

* * *

(ا) چون لفنج ، أو فاوست الحضارة الغربية :

يبدأ الفصل الأول فى هذه المسرحية بحوار بين چون وهو كاتب انتهى به الأمر إلى العمل فى إحدى الشركات وترك الكتابة ، وبين لفنج ، وهو فيما يبدو تجسيم لشخصية أخرى تمثل چون نفسه : فهو يشبهه من كل

الوجوه ، ثم هو يحمل على وجهه قناعا يشبه وجه چون ، ثم إنه يشترك فيما بعد فى مواقف تضم شخصيات أخرى ، غير أن أحداً لا يحس بوجوده ، ولا يوجه إليه حديثاً . إنه صوت آخر ينبعث من نفس چون ذاته فى جسم ذلك الإنسان لفنج .

ومن خلال الحوار الذى يدور بين چون ولفنج يعرف أن چون مهتم بكتابة قصة ، وأنه استطاع أن يفرغ من تصميم المرحلة الأولى منها والمرحلة الثانية كذلك بأن جعل بطلها ينتهى إلى الحب والزواج ، غير أن مشكلته كانت فى اختيار النهاية التى ينهى بها هذه القصة . وفى هذا الجزء يحتاج الكاتب إلى استخدام خياله . أما هو فيرى أن بطله لابد أن يكون ذا ضمير حى ، وأن يعترف بخطاياه لزوجته وعندئذ تغفر له زوجته . غير أن هذه النهاية كانت نهاية عاطفية صناعية . ويقترح عليه لفنج أن يتخلص من الزوجة بالموت ، ويتعرض البطل لمشكلة مواجهة الحياة بعدها . غير أن چون يرفض هذ الاقتراح ويحاول إبعاده عن عقله :

« لفنج : مازلت متطيراً ؟ حسناً ، إننى أرجوك أن تتحقق من أن كل قصدى هو محاولة تشجيعك على أن تجعل من قصتك هذه شيئاً أكثر روعة — ربما استطعت أن أقول بالنسبة لنفسك — من أى حيلة تتسم بالجبن !

چون : أنت تعرف أن المسألة أكثر من هذا . إنك تعرف أننى أصنع هذه القصة محاولا أن أشرح الأمر لنفسى كما أشرحه لها .

لفنج : تقصد لكى تعذر نفسك ! لكى تكذب وتهرب من تقديم السبب الطبيعى الواضح لـ —

چون : أنت تكذب ! إننى أريد الوصول إلى الحقيقة الصحيحة ، وأن أفهم ما كان فى الوراء — أن أفهم روح الكراهية الشرير الذى تملكنى ودفعنى لأن — »

ويبدأ هذا الموقف الغامض يتضح عندما يدخل إليوت شريك چون في العمل ، فيعرض عليه چون مشكلة نهاية القصة التي تحيره ويستحثه إليوت على كتابة هذه القصة . ويذكره بكتاباته السابقة التي كان يهاجم فيها الرأسمالية والدين وحملاته ضد المسيحية . ويحاول چون أن ينكر ذلك فيذكره إليوت بمقال له حاول فيه أن يبرهن على أن الشخص المسمى بالمسيح لم يكن له وجود . وهنا يؤكد لنا لفنج أن چون مازال يعتنق هذه الأفكار ويتخذ هذا الموقف نفسه من الدين . ويغير چون وجهة الحديث ، وعندئذ يذكر له إليوت أن لوسى هيلمان طلبته في التليفون لأمر مهم لم تذكره . ويدور الحديث عندئذ حول لوسى هذه وزوجها والتر ، وكيف أن الأمور انتهت به إلى إدمان السكر ومغامرات النساء ، وكيف أن لوسى مازالت تحتمل الحياة معه رغم ذلك ، ويخرج إليوت لكى يعود بعد قليل معلناً حضور الأب « ليرد » عم چون . ويدخل الأب ليرد ، ويشترك الأربعة في حوار تتكشف خلاله علاقة هذا الأب بچون ، وكيف أنه تولى رعايته فترة من الزمن حين كان صغيراً ، ثم كيف تركه بعد أن وصل إلى سن الثامنة عشرة يدخل الكلية ليشق طريقه بنفسه . ولم ينفصل چون عن الأب انفصالا كلياً ، لأنه كان دائم التراسل معه ، وكان يكتب إليه بكل ما يجد في حياته من تطورات وما يشغل به نفسه من أفكار ومذاهب . وخلال هذا الحوار نعرف أن چون كان ملحداً ، وكان يحاول إنشاء جمعية للملحدين في الكلية وأنه كان يحمل على الدين حملات قاسية . وقد صحب هذه الفترة الإلحادية عند چون ميل إلى المذهب الاشتراكي ، لكن الاشتراكية بدت له مذهباً هزيلا ، ومن ثم اقترن الإلحاد عنده بالفوضوية anarchism . ثم تلا ذلك الفجر البلشفي واستقر به الأمر أخيراً في أحضان كارل ماركس ، وكان مبتهجاً بصفة خاصة عندما اعتقد أنهم ألغوا الحب والزواج . غير ان الشيوعية لم تستمر معه كثيراً ، فسرعان

ماغلبت عليه نزعة تشاؤمية ، وضاق بكل الحلول الاجتماعية . ثم أعقب ذلك فى حياته فترة صمت ، أعقبها انصرافه إلى التصوف الشرقى . اجتذبته أول الأمر الصين ولاوتسى ، لكنه أسرع بعد ذلك إلى بوذا . غير أنه ترك الشرق إلى الفلسفة الإغريقية ، ووجد عند فيثاغورس والمذهب العددى ملجــا إلى حين ؛ فقد انتقل بعد ذلك إلى المذهب التطورى ، واستهوته الحقيقة العلمية التطورية . وقد بقى على هذا المذهب فترة طويلة ، انقطعت فيها أخباره عن الأب ليرد ، إلى أن كتب إليه أنه قد تزوج ، « وقد كان هذا الخطاب مليئاً بعبارات من الثناء العاطر على مجرد امرأة لم يكتب مثلها من قبل عن أى كشف من كشوفه الروحيـــة العظيمة . »(١) أما هذه الزوجة فكانت « إلزا » . وهنا يصور الأب ليرد هذه المرحلة من حياة جون فيقول : « يبــدو أنه استقر فى ديانتــه الجديدة . آمل هذا . لقد كانت العقيدة الوحيدة الدائمة التى وجدتها له هى إيمانه المزهو بنفسه من حيث إنه عدو باسل للمسيح . حسناً ، إنه طريق شاق ، ملىء بالتعاريج والممرات المسـدودة ، أليس كذلك يا جاك — هذا الهروب من الحقيقـة من أجل الوصول إليها ؟ هذا ما أعنيه ، إلى أن ينعطف الطريق أخيراً عائداً إلى البيت مرة أخرى »(٢) .

وبعد ذلك يسأل الأب ليرد جون عن أحواله وعمـا إذا كان سعيداً فى حيـاته فيقرر جون أنه لم يكن فى أى وقت من حياته أسعد مما هو عليـه حينذاك ، سوى بعض المتاعب فى العمل . غير أن الأب يلمح إلى غرضه من السؤال : فهو يعنى السعادة الزوجية بصفة خاصة ، وما إذا كان جون يتمتع فيها بحب حقيق . ويقرر جون أنه يحب إلزا وأن إلزا تحبه ، وأن

---

(١) The Plays of Eugene O'neill; Random House, New York; p. 504

(٢) Ibid; p. 504

هذا سيتضح للأب [illegible] الواحد . ويحذره الأب بقوله : « فى حياة كل إنسان تأتى فترة يتحتم فيها عليه أن يتخذ من إلهه صديقاً ، وإلا لما وجد صديقاً على الإطلاق [illegible] نفسه[1] » . فالحب الذى يتحدث عنه الأب ليرد حب من نوع كبير [illegible] يقع خلف حبنا الواحد للآخر ، هو حبنا لله . وحبنا الأرضى يحتاج لكى يتحقق إلى وعد أبدى . وعندئذ تنطق النفس الشريرة لجون فى شخص الشيخ قائلة : « هذا تطهير عتيق ناتج عن الخوف ! فليس هناك شىء [illegible] الموت[2] » . ثم يتطرق الحديث إلى القصة التى يكتبها جون فإذا بها تحمل شبهاً كبيراً بقصة حياته التى يعرف الأب كل تفصيلاتها . ويحاول أن ينكر أنها ترجمة ذاتية رغم هذا التشابه. ويبدأ يسرد على الأب تفصيلات المرحلة الأولى من حياة بطله ، وكيف أنه نشأ فى بيت لم يعرف فيه شيئاً بقدر ما عرف معنى الحب . كان هذا البطل فى طفولته يحب أباه وأمه حباً عقليا ، حتى « إن الحياة كانت بالنسبة له آنئذ هى الحب[3] ، غير أنه فقد أباه فقد أصيب بمرض صدرى وتعذب منه كثيراً ثم مات أخيراً . وكذلك تعذبت أمه بمرض أبيه وهدها الحزن عليه وماتت كذلك رغم الصلوات المتلاحقة التى كان يضرع بها الصبى إلى الله أن يبقى له حياة أبيه أولا ثم حياة أمه أخيراً . وفى هذا الموقف تطاول على الله ووجه لعناته ، وأنكره ، ووهب نفسه للشيطان انتقاماً[4] . وبذلك انتهى الجزء الأول من القصة . وهنا استطاع الأب ليرد أن يواجه بالشعور الغامض الذى كان ينتابه ، والذى جاء بها إلى الشرق ليلتقى جون ، وهو أن جون غير سعيد. ويحاول جون أن ينكر ذلك [illegible] الأخير يؤكد لنا هذه الحقيقة فى صراحة بعد

(1) op. cit. p 508 (2) Ibid., p 508

(3) Ibid. P. 510 (4) Ibid., P. 511

أن يخرج الأب من المكتب . بعد أن [illegible] الإطلال رغبة چون إلى الأب إلا يتحدث إلى إلزا على العشاء بمسألة التشابه بين بطل القصة وچون نفسه ، وألا يفضى إليها بهواجسه عن عدم سعادة چون . ثم يدق التليفون فنعرف أن لوسى تتكلم ، وأنها منتظرة لزيارة إلزا فى تلك الأمسية ، فيؤكد لها چون أن إلزا لن تبرح البيت فى تلك الأمسية . فإذا ما انتهت المحادثة وجدنا لفنج ينبه چون إلى أن خطيئته فى [illegible] إلى الانكشاف ، لكنه لم يكن له حيلة ، وإنما هو روح شرير [illegible] الذى تخلقه ، ثم يعود به إلى حبكة القصة ، ليشير عليه بأن تموت الزوجة بأنفلونزا تتطور إلى التهاب صدرى ، فيلعنه چون لهذا الاختيار ، وإن كان لم يخف من قبل — على لفنج ، وفى أثناء حديثه مع الأب، ليرد عن إلزا — أنه فكر مرات فى موت إلزا .

ويبدأ الفصل الثانى فى بيت چون فى مساء ذلك اليوم . إلزا فى انتظار مجىء الأب ليرد مبكراً كما وعد چون ، تتبادل حديثاً عادياً مع الخادمة مارجريت . ويدق جرس التليفون فإذا بلوسى تتكلم ، ولا يمضى طويل وقت حتى تحضر . ويبدأ العتاب بين المرأتين بخصوص إهمال كلتيهما السؤال عن الأخرى ثم الدفاع أو الاعتذار عن ذلك . غير أن لوسى تبدو مهمومة أمام إلزا فتسألها عن أحوالها فتنكر فى البداية أن هناك شيئا غير عادى ، ثم تعود بعد ذلك فتظهر ما حاولت أن تخفيه شيئاً فشيئاً . وهى فى ذلك تحاول أن تستدرج إلزا لكى تكشف لها عن حقيقة حياتها وعن علاقتها بزوجها چون . فتتحدث بصفة عامة عن متاعب الحياة الزوجية ، وتنتقل من ذلك إلى الكلام عن حياتها الخاصة ، عن المباذل التى ينفق فيها زوجها والتر حياته ، مهملا لشأنها ، وعن ضيقها بالحياة وبالأكاذيب ، وضيقها بالزواج والأمومة ، وضيقها بنفسها لاضطرارها لأن تتحمل كل ذلك من زوجها . لقد تعبت من التظاهر بأنها لا تعبأ

بالأمر ، وتعبت من الاهتمام الحقيقى الذى يكمن خلف هذا التظاهر ، وتعبت من إقناع نفسها بالاستمرار من أجل الأطفال والاستعاضة بهم عن كل شىء ، وهم فى الحقيقة لا يغنون فتيلا . غير أن زوجها لم يكن كذاباً كغيره ، يخفى عنها حقيقة مشاعره ومغامراته مع النساء الأخريات ، بل كان يقيم الحفلات الماجنة على مشهد منها وبحضورها ، ومقابل ذلك منحها الحق فى أن تصنع ما تريد ، وألا تتحرج فى أن تقتنص لنفسها أى متعة جنسية تجد فى نفسها ميلا إليها . وتحاول إلزا أن تهون الأمر لديهـا بأن تسخط على والتر ، وأن تعترف بأن هذا الشعور الذى ينتابهـا شعور وقتى ما تلبث النفس بعده أن تهدأ ، وأنها هى نفسها أحست بذلك ذات يوم ، عندما عرفت عن زوجها الأول ما يشين سلوكه . ولهذا تركت هذا الزوج ، وكان شعور الانتقام كافياً لأن يجعلهـا ترتمى فى أحضان أى رجل ، لكنهـا لم يعصمها سوى إيمانها بأن هناك رجلا بذاته ، ستحبه ويحبها ، وستتزوج منه ويخلص لها ، ويحققان معاً صورة للحياة الزوجية المثالية . وقد كان چون هو ذلك الرجل . فقد أحبته وتزوجته ، وزاد حبها له بعد الزواج . وما زال يزداد ، لا لأنها هى تريد ذلك فحسب ، بل لأن چون هو الذى يغذى هذا الحب وينميه .

وتقص لوسى على إلزا كيف أنها أرادت ذات يوم أن تنتقم من زوجها ، حين أخذته واحدة من النساء فى إحدى حفلاته الماجنة أمامها إلى بيتها ، فاختارت هى بدورها واحداً من الضيوف المقربين ، وأخذته إلى حجرتها وارتكبت معه إثماً . لقد فعلت ذلك انتقاماً ، وفى حالة ثورة نفسية لم تترك لها مجالا للتفكير والتعقل . وهى تسأل إلزا ماذا كانت تصنع لو أن چون كان هو الذى صنع ذلك ، لكن إلزا تنكر عليها مجرد التفكير فى هذا السؤال لأنها واثقة من أن چون لا يمكن أن يتردى إلى هذا المستوى ؛ فقد عرفت فيه محباً رومنتيكيا مثاليا ، وليس من الممكن أن يسقط .

وما تكاد لوسى تهم من مقعدها حتى يسمع صوت فى الخارج فتهرع إلزا إليه فتجد چون . وتحاول لوسى أن تخرج ، غير أن إلزا تطلب إليها أن تبقى مع چون قليلا ، مراعاة للذوق ؛ وحتى تنجز إلزا بعض شئونها فى المطبخ. وتمضى إلزا لشئونها وتتكشف لنا الحقيقة . فقد كان چون هو الصديق المقرب الذى اختارته لوسى لكى تشفى معه غليلها ، ولتنتقم . ترى أ كان چون كذلك ينتقم ؟ ومم ؟ . هذا هو السؤال الذى واجهته به لوسى . وهنا يجيب لفنج الذى كان قد دخل بعد دخول چون بقليل قائلا : « من يدرى؟ ربما كنت أنتقم من الحب . ربما كنت فى قرارة نفسى أكره الحب » !(١) غير أن چون ينكر أنه كان ينتقم من أى شىء ، بل ينكر أنه هو الذى صنع الجريمة . ونحن نذكر من قبل أنه قال إن روحاً شريراً تلبسه فى تلك الليلة ، ولابد أن يقصد أن ذلك الروح الشرير هو الذى ارتكب الخطيئة.

ويستمر الحوار بينهما فنعرف أن لوسى أخبرت زوجها بما صنعت وإن لم تذكر له اسم چون . غير أنها كشفت له عن خوفها من أن يعرف والتر ، وتتسرب الشائعات إلى إلزا نفسها . إنها لم تخبرها بما صنع چون معها لأنها تحبها ، لكنها لا تملك أن تمنع الشائعات من الوصول إليها . وهنا يقرر چون أن يخبر زوجته بالحقيقة ، ويطلب منها الصفح ، بدلا من أن يترك للشائعات مجال إفساد كل شىء .

وتعود إلزا وتستأذن لوسى فى الخروج ، ويحاول چون أن يفضى إليها بالحقيقة إلا أنه لا يستطيع . . وتلاحظ زوجته قلقه ، ولكنه يخفى مافى نفسه عنها ويعزو ذلك إلى مشكلات العمل ، ثم يأخذان فى الحديث عن الأب الزائر ، وعن القصة التى يكتبها چون . ويقرر چون أن المشكلة هى نهاية البطل ، وأنه لم يهتد إلى حل لها ، ويعدها أن يحكى لها ـ هى والأب ـ الجزء الثانى مع العشاء .

---

(١) Op. cit, P. 524

وفى المشهد الأول من الفصل الثالث يجتمع چون والأب وإلزا ولفنج، يجتمعون بعد العشاء لتناول القهوة والحديث عن قصة چون. ويحكى لهم چون الجزء الثانى من قصته. فيروى كيف أن بطله خيل إليه أن روحا شريراً تلبسه بعد موت والديه، رغم أنه خرج بعد ذلك من مرحلة اليأس القاتم، واتجه اتجاهاً عقلياً فى حياته، وقرأ كل أنواع الكتب العلمية، وانتهى به الأمر إلى الإلحاد. لكن تجربته تركت فى نفسه شعوراً مخيفاً؛ فقد وجد نفسه لا يستطيع أن يثق فى شىء، وصار به الأمر إلى عدم استطاعته الاستقرار على أى عقيدة، وأفزعه الخوف من الأكذوبة المستخفية وراء قناع الحقيقة. وهنا يعقب لفنج على هذه الصورة بقوله: «غاية فى الرومنتيكية كما يلوح، أن يعتقد أن روحاً شريراً تلبسه[1]». وفى رأى لفنج أن بطل چون لم يكن قط من الشجاعة بالقدر الكافى لمواجهة ما كان يؤمن حقاً بأنه صحيح وهو أنه ليس هناك حقيقة بالنسبة للإنسان، وأن الحياة البشرية لا جدوى منها ولا معنى لها[2]، غير أن چون يمضى فى قصته فيبين لنا كيف أن بطله استطاع أن يستقر أخيراً حين عرف أن الحقيقة التى يبحث عنها كامنة فى الحب، مع أنه كان من أبعد الأشياء عن ذهنه أن يجد فى الحب الحقيقة التى ينشدها، فقد كان دائم الخوف من الحب وحين لقى المرأة التى يحبها أوقع ذلك فى نفسه خوفاً مرعباً، وأراد أن يهرب منها، لكنه وجد أنه لا يستطيع واستسلم فى ضعف، وبدأ يصنع من الحب خرافة. وكانت زوجته كلما بالغت فى حبه زاده ذلك خوفاً وفزعاً. كان خوفه من أن تموت زوجته فتتركه بلا حب. وكثيراً ما كان يأسف لأنه «جعل الحب يضعه تحت رحمة الحياة»[3] وعلى هذا النحو حطم سعادته التى حصل عليها أخيراً بيده، فلم يخلص لزوجته التى أحبها أكثر من

---

(١) Op. cit., p. 535

(٢) Ibid, p. 535

(٣) Ibid, p. 536

أى شىء فى حياته ، وخانها — فى فترة غابت فيها عن البيت — مع زوجة صديق قديم . ومن حكاية چون لقصة هذه الخيانه نعرف أنه كان هو بطل المغامرة التى قامت بها لوسى والتى قصتها علينا من قبل . وهو فى حكايته هذه يحاول أن يؤكد أنه — أو فى الحقيقة بطله الروائى ، لأنه لم يكشف عن نفسه بل حاول إبعاد أى توهم يوحى أنه هو البطل — لم يصنع ما صنع إلا لأن روحاً شريراً تلبسه فى تلك الليلة ، وكيف أنه استشعر عذابا كالجحيم منذ تلك الليلة . ولم يغتفر لنفسه هذه الزلة ، وصار كل كيانه يستنزل الغفران من زوجته . ويأخذ چون رأى زوجته ماذا كانت تصنع لو أنها كانت الزوجة ؟ أتغفر للزوج هفوته ؟ فتنفر إلزا من صورة الفرض أولا ، ثم تقرر أنها ما كانت لتغفر . وهنا يقرر أنه لن يواجه هذه المشكلة فى قصته ، لأن الزوجة لن تعرف عن خطيئة زوجها شيئا ، وإنما ستصاب ببرد ينقلب إلى التهاب صدرى تموت بسببه . وتذعر إلزا من ذكر الالتهاب الصدرى والموت فيقول لها لفنج — أو الصوت الصريح لچون : أجل ، إنى أريدها أن تموت لكى أصنع النهاية ، أعنى أن أجعل بطلى الرومنتيكى ينتهى أخيراً فى شأن حياته إلى نهاية عقلية .

ويزداد تأثر إلزا بالموقف ، ويشتد عليها صداع كان قد ألم بها حين العشاء ، فتأخذ قرصا من الأسبرين ، وتتمدد قليلا ، وتطلب من چون والأب أن يتما القصة وحدهما فى مكتب چون . ويخرجان ويخرج خلفهما لفنج ، بعد أن يحذر كل من لفنج وچون إلزا من البرد ، بخاصة وأن السماء كانت تمطر .

وفى المشهد الثانى من الفصل الثالث نبدأ بالاستماع إلى خطبة طويلة من چون عما أصاب العالم من انهيار ، وعن الجبن الذى يمنع الناس من مواجهة الحقيقة ، وكيف أنهم لا يريدون أن يفهموا ما حدث لهم ، ولا ما يريدون أن تصير إليه بلادهم . لقد فقدوا مثلهم الأعلى فى الوطن والحرية ،

وفقدت الحياة لديهم كل معنى ، ولم يغودوا يعرفون إلى أين هم صائرون . لم تعد لحياتهم من حيث هم مواطنون بداية أو نهاية . وهم يشرحون جبنهم بأن زمن الفردية الذى يملك فيه الإنسان نفسه قد انتهى وقد ماتت تلك النفوس . إنهم لا يريدون أن يكونوا أحراراً ، ولا يريدون أن يفكروا ، بل هم يعيشون فى عبودية ، ويدعو چون إلى البداية من جديد « إننا نستطيع أن نبدأ فى أن نخلق لأنفسنا أهدافا جديدة ، ولأيامنا نهايات ، وسيخرج إلى الوجود نظام جديد للحياة ، وإرادة ومقدرة جديدة على الحياة ، ومثال أعلى تقاس به قيمة حياتنا ! »[1] .

ويحس چون فى هذا الكلام أصداء لأفكاره الاجتماعية القديمة فيعتذر بلسان لفنج لعمه . ويعود چون إلى خطابته فيقرر حاجتهم إلى قائد جديد يجعل من الحياة حقيقة حية ، إلى مخلص يكشف للناس كيف يمكنهم النجاة من أنفسهم حتى يتحرروا من الماضى ويرثوا المستقبل . وهنا يذكره الأب بأن المخلص موجود ، وليس على الناس إلا أن يذكروه ، وهو يعنى المسيح . ثم يتحول الحديث إلى القصة مرة أخرى ، وهنا يقرر چون أن بطله يشعر بالقلق بعد موت زوجته ، ويتعذب لجنايته عليها عذابا شديداً . ويضيف لفنج أنه تعود إليه حالات التطير التى عرفها فى صباه ، ويشعر فى بعض الأحيان بحنين غريب للصلاة ، لكنه يقاوم هذا الشعور ، ويحلله تحليلا عقليا ، فيرى فيه رجعة إلى تجارب الصبا . لكن ذلك الشىء الغامض فى نفسه ، الذى يحمل طابع الجبن ، والذى حاول هو مقاومته ، يفرض على عقله تلك الأكذوبة العاطفية ، أكذوبة الحياة بعد الموت . وعندئذ يبدأ يؤمن بأن زوجته مازالت تعيش على نحو ما . ثم يعود الحديث إلى چون فيقرر أن البطل يعرف أن زوجته تعرف بخطيئته ، وأنه يسمعها تعد بالعفو عنه إذا هو استطاع أن يعود إلى الإيمان بإلهه القديم ، إله

(١) Op. cit., p. 542

الحب ، وأن يبحث عنها من طريقه . إنها عندئذ ستعانق روحها روحه حتى الموت ، ولن يكون الموت نهاية بل بداية يتحد فيها حبهما ويستمر إلى الأبد ، خلال السلام وحب الله الأبديين . ويخرج البطل ذات يوم يتمشى ويبعد عن نفسه الخواطر ، ولايدرى بنفسه إلا وقد ذهب إلى الكنيسة التى اعتاد أن يصلى فيها وهو صبى ، وهناك يركع أمام الصليب ، ويشعر أنه غفر له ، وتعود إلى نفسه الطمأنينه والبهجة .

وتكون هذه هى نهايته . غير أن صوت لفنج يرتفع هنا محذراً من أن البطل قد يأخذه الزهو مرة أخرى ، ويرى بعقله كيف أنه انحدر إلى الاستسلام لعوامل الاطمئنان الخيالية ، فينكرها ، ويوجه اللعنة إلى إلهه مرة أخرى كما كان صبياً . وهنا ينكر چون على بطله ذلك ، ويقرر أنه لايستطيع أن يؤمن بعقيدته الضائعة مرة أخرى ، ويخرج من الكنيسة ، بغير الحب الأبدى ، محاولا أن يواجه ضيعته الأبدية ، وأن يقبلها على أنها قدره ، ويمضى فى الحياة .

ثم يتذكر إلزا فيناديها ، لكنها لا تجيب ، ويذهب يبحث عنها فلا يجدها ، ويعرف أنها غادرت المنزل . وفيما هو يتحدث عن ذلك مع الأب تعود إلزا لتقرر أنها عرفت الحقيقة ، حقيقة بطل القصة ، لأنها ذهبت إلى لوسى وقارنت قصتها بقصته . وتنتابها حمى من الغضب ومن البرد الذى ألم بها نتيجة للجو المطير الذى خرجت فيه فبلل ثيابها . ويعترف لها چون بالحقيقة فتندد به وبلوسى اللذين حاولا خداعها والكذب عليها ، ثم تقول: « لا أستطيع أن أغفر ! وكيف لى أن أغفر فى حين أنك طوال ذلك الوقت الذى كنت أحبك فيه كنت ترجو لى من صميم قلبك الموت؟ »[1] . ثم تترك الجميع إلى حجرتها بمفردها ، ولايقنعها توسل الأب إليها

(١) OP. cit, p. 550

أن تأخذ القصة على أنها حقيقة ، بل ترى أن [illegible] إلزا [illegible] الماثل في الخارج كان جزءاً من حبكة القصة . ويشعر جون بقرب النهاية ؛ فيأخذه الفزع ، ويصيح بإلزا ألا تسلبه الحب الذي استطاع أن يحصل عليه ، كما سلب منه ذات يوم عندما فقد والديه . غير أن لفنج يقول له : « إنك جبان أحمق ! أؤكد لك أنه لا شيء في الأمر ؛ لا شيء ! فيجيبه جون : « أجل ؛ بطبيعة الحال — ما الذي أصابني ؟ ليس في الأمر شيء — لا شيء يثير الخوف » !

وفي المشهد الأول من الفصل الأخير تبدو إلزا راقدة في سريرها وبجانبها الطبيب « استاولر » [illegible] والأب « بيرد » وجون ولفنج والممرضة . لقد قضي على إلزا أن [illegible] من المرض وجون لا يطعم النوم قلقاً عليها . ويطلب جون من إلزا المغفرة ، غير أنها تأبى ذلك وهي في شبه غيبوبة ، ويزيد أنينها من سوء حالتها ، ويضطر الطبيب — بمساعدة الأب بيرد — لإخراجه إلى حجرة المكتب المجاورة . وفي حجرة المكتب ينتزع جون من الطبيب تصريحاً بأن حالتها تتحسن لقاء أن يلتزم الصمت ولا يعود لإزعاجها . ويطلب الشاي ، فيتمدد على الأريكة ويستسلم للنوم ، غير أنه ينتهد من وقت لآخر تنهداً قوياً ، مما يدل على أن تيارات نفسية مستخفية تتجاذبه . أما حقيقة حال إلزا فيفضي بها الطبيب إلى الأب ، محاولاً أن يستفيد من وجوده [illegible] بذل العلم كل ما يستطيع لتخليص إلزا من براثن الموت ، غير أنها كانت تبدو مستسلمة للموت ، بل كأن شيئاً في نفسها يريده . ولم يكن بد — لشفائها — من تحويل إرادتها من إرادة الموت إلى إرادة الحياة . ويحس الأب بيرد أن عليه أن يصنع شيئاً يخفف به وقع المأساة . ويبدو له أن الحل لابد أن يبدأ بجون نفسه ؛ فلا بد من أن يرده إلى إيمانه وإلى حبه ، ولن يعود

لذلك إلا إذا استطاع أن [illegible] بروحه إلى الله الذي هو محبة . فإذا هو عاد لإيمانه طيب ذلك من نفسه الداء وتحول بها من إرادة الانتقام من جون بأن تموت وتتركه يحيا [illegible] لفنج كذلك والطريق [illegible]
[illegible]

ويصلي الأب [illegible] وفيه [illegible] أن يتخلص [illegible] غير أن [illegible] سريرها لتطلب إليها الإيمان [illegible] ثم يدور الحوار التالي بين جون ولفنج ليجسم لنا الحيرة التي استولت على جون وأحواله المتنازعة :

جون : لو أنني أستطيع أن أصلي ! لو أنني أستطيع أن أومن مرة أخرى !

لفنج : إنك لا تستطيع !

جون : لقد قالت لي إن في [illegible] قلبك — النزوع إلى الله ! — لقد [illegible] إلى [illegible] — إن في الكنيسة قديماً [illegible] اعتقدت أن أومن — حيث اعتقدت أن أصلي !

لفنج : يا لك من مجنون أحمق ! قلت لك إن هذا قد انقضى !

جون : لو أستطيع أن أرى الله الحبيب مرة أخرى —

لفنج : كلا ! [illegible] أريد أن أراه ! إنني لا [illegible] — أبي [illegible] عندما — !

جون : لماذا أنت هكذا خائف من الله ، إذا —

لفنج : خائف ؟ أنا [illegible] مرة أخرى إذا — ولكن ما هذه [illegible] التي [illegible] بها ؟ إنه [illegible] (١) [illegible]

---

(١) Op cit p. 562

ويخرج چون وفى نيته أن ينتحر ، غـــير أن إلوا تصيح به : « عد ياجون ! سأصفح عنك ![1] ، ثم تقول : « مسكين چون . إننى آسفـة . قل له إنه يجب ألا يقلق . إننى أدرك الآن . إننى أحب — إننى أصفح»[2] ثم تستغرق فى النوم . ويجس الطبيب نبضها فيجد أن الحيـاة قد بدأت تدب فيها .

وفى المشهد الثانى والأخير نلتقى بچون فى الكنيسة ولفنج يحول دونه والتقدم نحو الصليب . غير أن چون يتمكن من الوصول إليه والركوع أمامه . وهنا يدور بينه وبين لفنج هذا الحوار الذى يجسم آخر مراحل الصراع بين چون ونفسه .

لفنج : يالك من غبى ! تركع على ركبتيك ! لا فائدة من هذا ! لـكى يصلى الإنسان لابد أن يكون مؤمناً !

چون : لقد عدت إليك ! [يعنى إلى الله]

لفنج : إنها كلمات ! ولا شيء هناك !

چون : اجعلنى أؤمن بالحب مرة أخرى !.

لفنج : إنك لا تستطيع أن تؤمن !

چون : يا إله المحبة ، استمع لصلاتى !

لفنج : لا إله هناك ! ليس هناك سوى الموت .

چون : ارحمنى ! هب لإلزا الحياة !

لفنج : لا رحمة هناك ! ليس هناك سوى الاحتقار[3] » .

ويستمر هذا الصراع حتى يستطيع چون فى النهاية أن يتغلب على لفنج ،

---

(١) Op. cit., p. 563

(٢) Ibid, P. 563

(٣) Ibid, p. 565

وتلوح له أمارات الاستجابة لدعواته وصلواته بأضواء تشع حول صورة المسيح . ويتهاوى لفنج على الأرض ، ويناجى جون المسيح بقوله : « أنت الطريق — أنت الحقيقة — أنت البعث والحياة ، وكل من آمن بحبك لن يموت حبه[١] » .

أما لفنج فيستسلم أخيراً ويقول : « لقد انتصرت أيها السيد . أنت النهاية . اغفر لروح لفنج الشرير[٢] ! » .

ويدخل الأب بيرد ، ويراقب هذه الاعترافات ، ثم يلقى بالنبأ السار ، إن إلزا تعيش ، فيقول جون لفنج : «إن الحياة تبتهج مرة أخرى بمحبة الله! إن الحياة تبتهج بالحب[٣] » .

* * *

هذه هى مسرحية « أيام بلا نهاية » التى تعد تفسيراً جديداً للأسطورة القديمة ، أسطورة فاوست . وكل من يقرأ هذه المسرحية تتأكد لديه هذه الحقيقة . فرغم أننا هنا نواجه بطلا غير البطل القديم ، لا من حيث الاسم فحسب بل من حيث السيرة العامة والأحداث التى تشكل عناصر هذه السيرة، نستطيع بالنظرة الإجمالية أن نلمح التشابه بين المسرحية والأسطورة ؛ فما زلنا نواجه الإنسان الذى أسلم نفسه لنوازعها العامة بعد أن يفقد إيمانه. وسنعرف بعد قليل أن أونيل نفسه كان على وعى حين كتب هذه المسرحية بأنه إنما يكتب قصة فاوست القرن العشرين .

وإذا نحن نظرنا الآن فى المسرحية تأكد لنا عنصر الارتباط بينها وبين الأسطورة القديمة . فجون نشأ طفلا متدينا فى بيت متدين . وأحب والديه وكانا دينيين ، فتكامل فى نفسه معنى الحب والتدين ، وامتزجا ليصنعا

---

(١) Op cit., p. 566

(٢) Ibid, p. 566

(٣) Ibid, p. 567

عقيدة الصبى . غير أنه ما يلبث أن يفقد العقيدة والإيمان والحب وكل المثاليات بعد أن يموت والده ، ثم ينطلق فى الحياة — كما انطلق فاوست القديم — يبحث عن نفسه ، أو يبحث لنفسه عن دين جديدة وعقيدة جديدة . وما كان أكثر العقائد والمذاهب المتاحة له والمغرية لنفسه ! وإنه ليستغرق فى عالمه الجديد هذا حتى يصل به الإنكار إلى حد الإلحاد .

ثم تتاح له فرصة الرجوع فى تجربة حب؛ غير أنه لم يكن صادقاً فى هذا الحب ، ومن أجل ذلك ظلت نفسه تتنازعها الرغبة فى الاستقرار والميل إلى الإنكار ، أو لنقل الإيمان والإلحاد . وقد انتهى هذا الصراع بتغلب الإيمان آخر الأمر ، فقد عاد لجون الملحد الثائر إيمانه بعد أن آمن بالحياة ، حياة الإنسان ، التى ينبغى أن يكون لها غاية . وهى نهاية تتفق مع نهاية سيبريان الأنطاكى .

هذه هى وجوه التماثل العام بين المسرحية والأسطورة . ويبقى بعد ذلك أننا نستطيع أن نلاحظ وجوهاً أخرى من التماثل بين أفكار جزئية ظهرت فى فاوست القديم وجون لفنج ـ فاوست العصر الحديث . فهناك تشابه كبير بين جون هذا وفاوست مارلو من حيث المستوى الإنسانى الذى ظهر فيه كل منهما ، فقد سبق أن رأينا فاوست عند مارلو إنساناً لا يختلف عنا ويستطيع أن يستدر عطفنا عليه ، لأن القوة التى كانت تصارع معه والقوة التى كانت تصارع ضده كلتاهما قوة تحمل خصائص الطبيعة الإنسانية . ومن أجل ذلك كان عطفنا عليه أو تعاطفنا معه ، بعكس فاوست عند جوته ، إذ يبدو أنه لم يكن مطلوباً منا أكثر من أن نرثى له ، وبعكس سيبريان الأنطاكى الذى يظفر بإعجابنا . أما جون فهو من نمط فاوست عند مارلو ، الإنسانى الذى ينجح فى كسب تعاطفنا معه ، ولسنا بحال من الأحوال نعجب به أو نرثى له ، فهو ليس بطلا مثيراً ، وليس شخصاً آخر منفصلا عنا أو أسطورياً .

وكذلك نستطيع أن نلمح تماثلا آخر فى هذه المسرحية بين چون وفاوست عند جوته ؛ فقد انتهى كلاهما إلى أن الحب لا ينفصل عن الإيمان ؛ فلسنا نستطيع أن نؤمن بغير حب ، فالحياة كلها ، وكل شىء فيها ، باطل بغير حب . فالحب هو مفتاح الإيمان ، وهو الذى يصنع للحياة معنى ، ويصنع لها غاية ، أو يصنع لأيامها نهاية كما يقول أونيل .

وقد نجد مع الملاحظة والمقارنة كثيراً جداً من عناصر التماثل بين فاوست القديم وفاوست الحديث . ولا شك أن أونيل — من حيث هو كاتب معاصر — قد ترسبت فى نفسه كثير من الأفكار والنظريات القديمة ، « ولكن أونيل لم يكن آخر الأمر إغريقيا ، ولا هو ينتمى للعصر الإليزابيثى ولا لرومنتيكية القرن التاسع عشر . وقد كان عليه بوصفه إنسانا يعيش فى القرن العشرين أن يفسر الفكرة القديمة بألفاظ القرن العشرين ورموزه . وقد وجدها فى ظروف الحياة العصرية ، وفى لغة التحليل النفسى . وقد عرف أونيل بالطبع الخطوط العامة للنظرية الفرويدية ، ولكن أعمال ينج Jung كانت أكثر إثارة لخياله ، بخاصة تلك الأفكار التى تماثل فى تكوينها المشكلات الإنسانية كما يعبر عنها الفن والأدب »[١] .

فإذا نحن نظرنا الآن — من جهة أخرى — إلى المسرحية لاحظنا أن أونيل قد عدل بلاشك فى شخصية فاوست أو غير منها تغييراً جوهرياً ، فالأسطورة القديمة وكل الأعمال الأدبية التى تناولت الأسطورة قديما قد احتفظت بقوة الشر مجسمة فى شخص إبليس . صحيح أن فاوست عند مارلو كان يحس أنه ينطوى على روحين أحدهما خير والآخر شرير ، غير أنهما ظلا حتى اللحظة الأخيرة يعترفان بوجود إبليس وقيامه كيانا مستقلا خارجا

---

(١) Doris Falk : Eugene O,Neill and the Tragic Tension., an Interpretative Study of the Plays. Rutger's Univ. Press 1958, pp. 5 - 6 .

عنهما .. وإنهما فى صراعها معه إنما يصارعان روحا جبارا يستميل الجانب الضعيف فى نفسهما . ففاوست القديم غريم إبليس ، وهما بعد شخصان مختلفان من حيث المبدأ والغاية . وقد رأينا أن هذا التصور لقيام كيان مستقل قائم بذاته لشخصية إبليس لم يكن - ولا يمكن أن يكون — غريبا فى عصور تؤمن بعالم الأرواح وسلطانها .

أما أونيل فقد وحد بين شخصيتى فاوست وإبليس وجعلهما شخصاً واحداً ، فاندمج الشيطان فى شخصية الإنسان ، وفقد إبليس كيانه المستقل ، وأصبح يمثل مستوى من مستويات النفس الإنسانية . وقد قرر أونيل نفسه هذه الوجهة حين قال : « انظر إلى مأساة فاوست عند جوته ، وهى — إذا تحدثنا من الناحية النفسية — أقرب إلينا من كل الأعمال الكلاسيكية . فلو أننى صنعت هذه التمثيلية لجعلت إبليس يلبس القناع الإبليسى لوجه فاوست . فإن الحقيقة عند جوته فى مجملها ليست تماما بالنسبة لعصرنا ، أن إبليس وفاوست شخص واحد ، ونفس الشخص — أى فاوست » .[1] وهذا هو فى الحقيقة ما صنعه أونيل فى مسرحيته ، فقد جعل لفنج — الذى يمكن أن ننظر إليه بعامة على أنه يوازى شخصية إبليس القديمة — جعله يلبس قناعاً لجون نفسه . حتى إذا ما انتهت المسرحية وجدنا لفنج هذا يندمج فى جون ليعبرا معاً لأول مرة — عن إيمانهما الجديد ، أو لنقل عن إيمان جون لفنج الجديد .

هذا التغيير الجوهرى حدد معنى الصراع فى هذه المسرحية ، فلم يعد فاوست يصارع الشيطان ، بل صار الجدل العنيف يتمثل فى إطار نفس جون ذاته . إنه « الحرب بين العقل الواعى والرغبات اللاشعورية . إنه تمزق الحب والكراهية فى كل علاقة إنسانية وطيدة ، وبحث الإنسان الذى لا يكف

---

(١) Falk : op. cit., p. 147 .

عن نفسه بين الأقنعة »[١] .

ولا شك أن أصداء المعرفة بنتائج التحليل النفسى تتجاوب هنا مع هذه الوجهة ، بل لعلها تقوم أساسا لها . فمشكلات الإنسان تتولد من ذاته، وفى مستوى من مستوياته الشعورية هو مستوى اللاشعور . وهى بعد ليست مشكلات من تلك المشكلات الظاهرة العابرة التى يواجهها الإنسان كثيراً فى حياته الواعية ، والتى قد تحمل — نتيجة لذلك — الطابع الفردى ، بل هى مشكلات مستقرة فى أغوار النفس الإنسانية ، وقد ترسبت فيها على مدى الزمان . وعلى هـذا النحو كان أونيل يفهم طبيعة المشكلات الإنسانية التى يعالجها ، فعنده « أن مشكلات الإنسان وأعماله إنما تبرز لا من عقله الشخصى غير الواعى فحسب بل من« اللاشعور الجمعى» الذى يشترك فيه الجنس كله ، والذى يتكشف فى رموز نموذجية ، وأشكال كامنة فى عقول كل الناس »[٢]

وفى مسرحية أونيل قام لفنج بتمثيل ما يدور فى لاشعور چون . وقد استطاع أونيل أن يجسم لنا كل ما يدور فى لاشعور چون من أفكار تناوىء أفكاره الواعية . أى هذه الأفكار كان يمثل الحقيقة ؟ أيمكن أن تكون الحقيقة هى تلك الراسخة فى لاشعور چون ؟ أم أنها تتمثل فى مدركاته الواعية التى تتصرف إزاء الأشياء تصرف العقل الواعى ؟ .

هناك هذه الحقيقة اللاشعورية ، فلا يمكن إنكارها ، وكذلك لا يمكن إنكار الحقيقة الشعورية . ومن أجل ذلك كان الصراع بينهما . وهذا الصراع قائم أبداً ؛ فإذا ماتغلب اللاشعور واستطاع أن يبرز على السطح ويطالب برغباته كان من المحتمل أن يتورط الإنسان فى أعمال لا يرضى عنها

---

(١) Falke, p. 157

(٢) Falk, p. 6

حين ينظر إليها فيما بعد بعين العقل الواعى . وإذا نحن رجعنا إلى المسرحية وجدنا أونيل يمثل هذه الحقيقة بل يقررها صريحة ؛ فلوسى لم تتورط فى الإثم مع چون إلا نتيجة لتغلب شهوة الانتقام . لقد نجحت لوسى فترة طويلة فى كبت مشاعرها وتعزية نفسها بأفكار تحمل طابع العقل ، لكنها أمام المثيرات الخارجية ، وإلحاح اللاشعور ، أصاخت فى لحظة من اللحظات لذلك الصوت الصارخ فى أعماقها أن انتقمى ، فانتقمت . وكذلك چون ، لم يترك فرصة يؤكد لنا فيها أنه لم يكن فى وعيه حين ارتكب معها ذلك الإثم إلا انتهزها . وهو فى كل مرة يصور ذلك بأن روحا شريرا هو الذى ارتكب الإثم وليس چون العاقل. أما فى الحالات التى لا يستطيع اللاشعور برغباته المكبوتة أن يظهر على السطح ويفرض نفسه على الواقع فإنه لا يهدأ نهائيا ، بل يظل يناوئ الشعور والعقل الواعى فى كل فكرة وكل تصرف . وهذا ماظل يحدث طوال المسرحية بين چون (الشعور) ولفنج (اللاشعور) .

ولم ينته الصراع فى هذه المسرحية بأن أحد الطرفين قد تغلب على الآخر ، بل انتهى ذلك التوتر بنوع من التصالح بين اللاشعور والشعور بنوع من الالتقاء بين الحقيقة اللاشعورية والحقيقة الشعورية . وبهذا التصالح استطاع چون أن يجد ذاته .

وأونيل هنا يدين لنظرية كيركجورد فى فلسفة النفس بمقدار مايدين للتحليل النفسى. فكيركجورد يرى أن «النفس علاقة مع ذاتها[1]»، وأونيل يسير وراءه فى هذه النظرية . وقد كانت علاقة « نفس » چون مع « ذاتها » فى غاية التوتر ؛ وظلت كذلك طوال المسرحية ؛ إلى أن تم التصالح أخيراً وتحسنت هذه العلاقة .

(١) Falk : op cit., p. 24

وفى ضوء هذه النظرية ، نظرية كير كجورد، يمكن كذلك تفسير محاولة الانتحار التى أقدم عليها چون ولم ينفذها . ولقد رأينا من قبل فاوست عند جوته يفكر فى الانتحار لا هروبا من الحياة بل حباً فى الحياة ، إذ كان ينظر الى الموت على أنه مغامرة فريدة تطلب لذاتها ، وكان هو تواقاً لأن يجرب كل شىء . أما انتحار چون هنا فله فلسفة أخرى تتمشى مع نظرية كير كجورد السابقة فى النفس ؛ فچون لم يفكر فى الانتحار هروبا من الحياة كما قد يبدو لنا للوهلة الأولى — تماما كما صنع فاوست عند جوته — غير أنه كذلك لم يفكر فيه من حيث هو مغامرة تطلب لذاتها ، لكنه فكر فيه لأنه أحس فى لحظة من اللحظات بالعجز فى تحسين العلاقة وإزالة التوتر بين نفسه وذاتها . فهو يريد أن ينتحر لا نتيجة فشله فى الحياة الخارجية بل نتيجة فشله مع نفسه . « فكل مايرجوه الإنسان فى الواقع هو أن ينتسب إلى نفسه . وما نسمية التطلع إلى الموت ليس عزلته وقلقه حين يختار ويتحمل النتيجة ، ولكنه ما يسميه كير كجورد:(فشل الإنسان فى إرادته لأن يكون ذاتاً واحدة) [١] . »

وهكذا عبر أونيل فى هذه المسرحية عن قضية نفسية من أعمق قضايا الإنسان ، وبصفة خاصة الإنسان المعاصر ، لأنها أبرز ما تكون فى حياته. وليس من الصعب بعد ذلك تصور القضية فى الإطار الحضارى العام تصوراً يحمل إلينا أجزاء من طبيعة « روح العصر » . وقد كا أونيل واضحا كل الوضوح فى ربطه بين قضية چون وقضية العصر كله . فچون منذ صباه ، وبعد أن فقد إيمانه الأول ، كان عليه أن يقطع رحلة طويلة شاقة يبحث فيها عن ذاته ، فتنقل بين كل المذاهب الفلسفية والسياسية ، ورحل بنفسه إلى صوفية الشرق ، وألحد ، ثم أنكر كل ذلك ، لأن مذهبا معينا ، أو

(١) Falk, p. 35

نظرية بذاتها ، لم تستطع أن تعقد صلحا حقيقيا بين نفسه وذاتها ، وبهذا يبرز أونيل ظاهرة واضحة فى العصر الحديث ، هى ظاهرة ضياع الإنسان بين شتى المذاهب . إنه « عصر المذاهب » إذا أمكن التعبير . وفى كل من هذه المذاهب ما يغرى ، غير أن النفس لاتستطيع أن تعانق ذاتها فى واحد منها . إنها جميعا مذاهب ارتبطت بالزمان ، والنفس لا تعانق ذاتها فيما يبدو — إلا فى إطار الأبدية .

ومن أجل هذه الحقيقة كانت نهاية المسرحية عند أونيل : فقد جعل خلاص بطله الصحيح لا يتحقق إلا عندما عاد إليه إيمانه العميق الصادق بهذه الأبدية متمثلة فى الحب — فالحب هو الطريق ، وهو المركز الثابت الذى تنتسب إليه الأشياء .

وهكذا انتصرت الأبدية عند أونيل على الزمان . وهذا لايعدو أن يكون تفاؤلا من جانب أونيل ، وحلا لأزمة الإنسان المعاصر لم يكن أونيل نفسه مقتنعا به . إن أزمة الإنسان المعاصر أنه صار يعيش حياة لامعنى لها لديه لأنها غير محددة الأبعاد . وأونيل يريد أن يصنع لهذه الحياة إطاراً حتى يكون لها معنى ، وأن يصنع لها حدوداً حتى يكون لها غاية . وقد رأينا چون فى المشهد الثانى من الفصل الثالث يشخص لنا فى حماسة قوية مرض العصر بعامة وفى وطنه بخاصة . فالعالم مسوق إلى الانهيار ، والجبن فيه يمنع الناس من مواجهة الحقيقة ، وبنو وطنه لا يريدون أن يفهموا ما حدث لهم ولا ما يريدون بلادهم أن تصير إليه . فقدوا مثلهم الأعلى فى الوطن والحرية ، وفقدت الحياة لديهم كل معنى ، ولم يعودوا يعرفون إلى أين هم صائرون . لم تعد لحياتهم من حيث هم مواطنون بداية أو نهاية . وچون بعد هذا يرى خلاص وطنه ، كما سيحدث فى خلاص بطل قصته التى يؤلفها وخلاصه هو نفسه ، يرى هذا الخلاص فى ضرورة قيام مثال أعلى يصنع لحياة الناس قيمة . وقد كان هذا الخلاص — كما رأينا — على

يد الحب والإيمان بالله من حيث هو مثال المحبة الأبدية .

فأزمة هذا العصر إذن كما تصورها هذا المسرحية هى فى ضياع الإنسان وفقدانه ذاته بين شتى المذاهب ، وفقدان الحياة أى معنى لديه ، وخلاصه فى العودة إلى الحب والإيمان بالمسيح ، فهذا الخلاص كفيل بحل كل متناقضات الحياة .

وإذا قلنا إن أونيل نفسه لم يكن مقتنعا بهذا الحل فإننا نقصد ذلك من الناحيتين الفنية والفكرية . فمن الناحية الفنية لم ينته الصراع — كما قلنا — بانتصار أحد طرفى النزاع على الآخر ، وإنما حدث التئام للصدع الذى خلق حالة الصراع والتوتر فى نفس چون . وبذلك تحورت المأساة إلى نوع من الميلو دراما . وأما من الناحية الفكرية فإن أونيل كان ينظر إلى الحلول الصوفية التى كان يقدمها — كحل هذه المسرحية — ويفسرها « بأنها ظاهرة نفسية وليست ظاهرة من الظواهر فوق الطبيعية super - natural »

وعلى هذا النحو يبدو المؤلف نفسه منخرطاً فى نفس القضية التى يعالجها ، فهو نفسه ليس سوى واحد من أبناء هذا العصر ، وقضيته هى قضية معاصريه . وچون بطل المسرحية لا يمثل أزمة عصره أكثر مما يمثلها أونيل — أى المؤلف نفسه .

* * *

(ب) طوبوز ، أو فاوست المصرى :

وكما استغل الأدب الغربى أسطورة فاوست فى إبراز قضية الإنسان الغربى المعاصر ، حاول أدبنا العربى — وأدبنا المسرحى بصفة خاصة — أن يستغل الأسطورة نفسها — بعد صياغتها صياغة جديدة — فى إبراز

قضية من قضايانا الإنسانية والاجتماعية والسياسية في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين .

ومسرحية « عبد الشيطان » هي الصورة العربية الجديدة لفاوست . وقد أخرجتها المطبعة عام ١٩٤٥ وإن كان المؤلف الأستاذ محمد فريد أبو حديد قد فرغ من كتابتها عام ١٩٢٩ . وقد عرفت من حديث شخصي مع المؤلف أنه أتيح له أن يقرأ الترجمة العربية لفاوست عند جوته ، التي قام بها الدكتور محمد عوض محمد . وقد ظهرت هذه الترجمة عام ١٩٢٩ . ومعنى هذا أنه كتبها عقب قراءة الترجمة ، فهل كان لذلك أثره في السياق المسرحي وفي رسم الشخصيات؟ أعني هل تأثر أبو حديد بفاوست جوته ؟ إلى أي حد ؟ وهل جدد في الصياغة وفي التفسير ؟ إلى أي حد كذلك ؟

* * *

ونبدأ الآن بالتعرف على الخطوط العامة للمسرحية . ونحن نصادف في اللحظة الأولى بطلها المسمى طوبوز يفرك عينيه من كثرة ماقرأ ، ثم هو بعد ذلك ناقم على هذا الذي قرأه ، فما هو إلا هراء . ويأتي لزيارته صديق قديم كان قد غاب عنه خمس سنوات واسمه كلدي . وكلدي هذا لا يقرأ الكتب ولكنه من أسعد الناس . إن بلده « فاران » التي رحل إليها والتي عاش فيها تلك الفترة الطويلة أتاحت له قراءة من نوع آخر ، هي قراءة الطبيعة .

ويبدأ كلدي يغري صديقه طوبوز بالسفر معه إلى فاران وترك الكتب التي يفني فيها حياته . ومع أن كلدي كان يرى في ارتباطه بهذه الكتب نوعا من الحماقة إلا انه يقول لصديقه : « هذه الكتب أصبحت سيدتي يا كلدي ، أصبحت مثل عبدها ، وأضيق بها وأحقد عليها ، وأكرهها ، وأتمنى لو تحررت منها ، ومع ذلك فلست أقدر على أن أفك نفسي منها[1] » .

---

(١) المسرحية ص ٨ — ٩ .

ويمضي الحوار فنعرف أن كلدي هذا خطيب لفتاة تدعى سادي، وأبوها اسمه عارف بك من كبار الأغنياء، ويبدو أن طوبوز يعرف الفتاة وأباها جيداً، فيدهش أول الأمر لهذه الخطبة كيف تمت، ولا يخفى شيئاً من الذهول الذي أصابه، لكنه لا يملك إلا أن يهنئ صديقه.

ثم ينتقل الحديث فيتناول صديقاً آخر اسمه قدري يحب فتاة اسمها ثريا حب العبادة. وهو مهندس وفق إلى اختراع يسخر به أشعة الشمس لتوليد الكهرباء، لكنه متردد، يخجل من نفسه إذا تكلم. وقد كان يمنعه من التطلع إلى ثريا هذه أنها ابنة قيسون بك، ولا بد له من العثور على كنز حتى يستطيع التقدم لها.

ثم تحضر سادي نفسها فنعرف أنها كانت زميلة لطوبوز في الجامعة، وأنها كانت معجبة به، تنظر إليه على أنه أستاذ، ويبدو أن طوبوز نفسه كان معجباً بها، وقد استشعر إزاء هذه الأخبار الجديدة، أخبار زواجها من كلدي، شيئاً من المرارة، زادت من حنقه على المرأة بصفة عامة، ونقمته عليها.

وتقوم سادي بدورها بإغراء طوبوز على ترك بورانيا — المدينة المزعجة التي يقيم فيها — ليقيم معهما — هي وكلدي — في فاران الهادئة الجميلة فترة من الزمن. ثم تأخذ في إطراء أعماله الأدبية التي قرأتها له أخيراً، وتقرظ قصته الأخيرة بقولها: «أعتقد أن (فاوسطوس الجديد) ليست بأقل من (فاوسطوس القديم)، قصة جوت. هذا رأيي باختصار»[١]. ثم يخرج كلدي وسادي لارتباطهما بميعاد، ويبقى طوبوز وحده حزيناً يعلن سخطه وتبرمه بالكتب التي يرهق نفسه بها في الوقت الذي استطاع شخص غبي أحمق مثل كلدي أن يظفر بسادي. وتثور نفسه على كل معاني الوفاء

(١) المسرحية ص ٢٠.

والكرامة والفضيلة والعبقرية والنبوغ ، ثم يقول : أولى بى أن أصيح : «الشيطان ! الشيطان ! هـذا أولى بندائى » ثم ينظر إلى المسدس ويفكر فى الانتحار ، ويطرق الباب طارق نعرف أنه أهرمن — وهو يقابل إبليس عند الفرس القدامى — فيعرف طوبوز بنفسه ، وكيف أنه سمع صيحته ورأى إقدامه على الانتحار ، ثم يأخذ فى تعزيز هذه البداية الثائرة الناقمة فى نفس طوبوز على المعانى الإنسانية فيثير فيه الشك فى قيمة الحياة والحب الذى فكر فى الانتحار من أجله ، حبه لسادى ، ثم يوجه نفسه وجهة جديدة ؛ إلى البحث عن اللذة والقوة والسطوة . وفى هـذه الأثناء يحضر صاحب البيت ليطالب طوبوز بما تأخر عليه من قيمة الإيجار ؛ ويتطوع أهرمن بدفع المبلغ المطلوب . ثم يتطور الحديث بينهما إلى أن يعرض أهرمن على طوبوز ما يلزم من الذهب والثروة التى ترتفع به وتجعله من طبقة الناس التى تسود ، وتنتشله من طبقة العبيد ، وذلك فى مقابل أن يبيع طوبوز نفسه للشيطان . ويأخذ أهرمن فى عرض أنواع الملذات التى يمكنه الاستمتاع بها ، وأنماط النساء وكيف يوقعهن ، ولكنه يحذره بالابتعاد عن المرأة التى تريد الحب . ثم بعد أن يحدث فى معصمه جرحاً صغيراً يطبع عليه خاتمه — يدعوه إلى إحدى الحفلات .

وفى الفصل الثانى نجد طوبوز قد صار طوبوز باشا ، وهو يصادفنا فى بهو قصره الفاخر ومعه أهرمن فى صورة المهرج ، ويدور بينهما حوار عن نظام الإنسانية وما فيه من نقص وما يحيط به من خرافة ، ثم تقبل مجموعة من علية القوم فى جامبولاد هم كروان باشا وزوجته وهامى بك والدكتور نوجور . ويذهب طوبوز إلى صالة الرقص فى حين تبقى هذه المجموعة لتلعب الورق . وبعد قليل يعود طوبوز من قاعة الرقص فى صحبته سادى . وهو يحاول أن يستوقفها وأن يهدئ من نفسها ؛ وهى تريد الرحيل فوراً . ويبدو أنه حاول أن يغرر بها ؛ فهى تقول له بغضب :

« لقد كانت ساعة جنون تلك التى جعلتنى أصغى إليك وأسير إلى الهوة التى تريد أن تقذفنى فيها »[1] ثم تخرج سادى ، ويبقى طوبوز مهموماً فيحاول أهرمن أن يسرى عنه ، ثم ما يلبث أهرمن أن يعود إلى اللاعبين ليكشف كيف أنهم جميعاً لصوص كل منهم يسرق الآخر ، وكيف أن المرأة تسرق الجميع ، وهم يغضبون منه أول الأمر ثم يعودون فيرضون عن مزاحه . وينتهى اللعب فينهضون إلى المرقص . ويبقى أهرمن ويدخل طوبوز فيبدى له أهرمن ابتهاجه بأن خيرة أهل بورانيا ممن فى أيديهم المـــال والجاه قد صاروا فى قبضة يده . وعندئذ تتصاعد من الخارج أصوات الفلاحين والعمال الذين جاءوا يهتفون بحياة طوبوز باشا لقاء ما أطعمهم ثم تنتهى الحفلة الراقصة ويخرج كل المدعوين فيودعهم طوبوز ، ثم يعود ليبث أهرمن حزنه من أجل سادى ولواعج حبه لهـا ، وعندئذ تظهر امرأة أخرى اسمها أمان كانت مستخفية وسمعت منه هذا الحديث فتنهال عليه تقريعاً وتوبيخاً لأنه خدعها وأوهمها أنه يحبها حتى تردت معه إلى الهاوية ثم أخذ يزور عنها ، ويعرض عليها طوبوز بعض المال تهدئة لخاطرها غير أنها تمزق النقود وتنصرف ساخطة متوعدة .

ويعود الحوار بين طوبوز وأهرمن فنعرف أن هناك خطة اتفقا عليها من قبل وهى أن يصير كل الأهالى ، عليتهم وسفلتهم ، فى قبضة طوبوز ، أى قبضة أهرمن . ونجحت الخطة ؛ وبقى المضى بها إلى غايتها . فاستمالة هؤلاء وهؤلاء تكلف كثيراً ؛ ولابد من الوصول إلى إخضاعهم بغير استمالة . ولا سبيل إلى ذلك إلا بأن يتولى طوبوز مقاليد حكم البلاد ، فعندئذ يأخذ الجميع فى التقرب إليه ، حتى ثريا ابنة قيسون بك ، الجميلة الفاتنة ، والتى يهيم طوبوز بها حباً ، ستجثو عندئذ عند قدميه . والخطة

(١) المسرحية ص ٦٤ .

ستلخص فى استمالة تلك الفئة من كبار الشخصيات التى لا تريد الرضوخ ، فإن لم يرضخوا فالسجن والاضطهاد لهم . ثم يلى ذلك تفتيت قوى النقابات والجمعيات والأحزاب وتفريق كلمتهم ومصالحهم . أما فئة الرعاع فيمكن كسبها بطريقة هينة ، وذلك بشراء بعض الأقلام النابهة التى تروج ما يهدف إليه أهرمن من كل ذلك . أما أولئك الحمق أصحاب الرءوس الجوفاء فلهم المهرجون . ويمضى أهرمن فى بسط هذه الخطة حتى يقنع طوبوز بقبول فكرة الحكم ، وعندئذ يكون أهرمن مستشاره الخاص :

« طوبوز : هل تظن أنى أقدر ؟ .

أهرمن : بالتأكيد . قل فقط « أنا السيد . أنا الرأس » .

طوبوز : (يقف ناشطاً) نعم . سأكون السيد . سأكون الرأس .

أهرمن : لا . لا بل أنت السيد . أنت لا أحد سواك .

طوبوز : نعم . أنا لا أحد سواى . » (١)

وفى الفصل الثالث والأخير نجد طوبوز حاكم البلاد ومستشاره أهرمن فى جدال حول سوء الحال الذى صارت إليه البلاد نتيجة إذلال الناس وشراء الذمم ، وما يزال هذا الجدال يحتد حتى ينكر طوبوز صديقه ، ويعلن فى وجهه أنه لابد أن يتحرر من عبوديته له ، أى لأهرمن ، ويدرك أهرمن مبعث هذه الثورة ، إنها المرأة ، إنها ثريا التى ملأته ثورة لكى يحقق لها مصلحة أبيها قيسون بك .

ويخرج طوبوز مغضباً ، ويدخل الخادم ليعلن مجىء القائد يلدرم . ونعرف من الحوار بين هذا القائد وأهرمن أن سفراء ووفوداً من بلاد أجنبية ستحضر فى اليوم التالى لزيارة البلاد ، وأنهم قد أعدوا لكل شىء عدته . فالشعب القذر لن يظهر أمام الضيوف ، والمساكن القذرة على

---

(١) المسرحية ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

الطريق قـــد حجبت تماما بحوائط عالية من الخشب غطيت بالأشجار والزهور ، وسيأخذ الحفل كل مظاهر الروعة . وينصرف القائد ويعود طوبوز فى أبهى زينته ، ويحاول أهرمن أن يذهب الغضب عليه من نفسه فيقدم إليه كأساً لكنه يرفضها فى إصرار ، ويرفض مجرد الحديث مع أهرمن أو أخذ مشورته ، ويعلن له فى صراحة أنه قد أفاق . وعبثا يحاول أهرمن أن يعيده إلى ما كان عليه . لقد كان طوبوز فى انتظار المرأة التى أحبها ، ثريا . ولم يفت أهرمن أن يدرك أن التحول الذى أصاب طوبوز إنما كان بسبب هذه المرأة . إنها هى التى حرمت عليه شرب الخمر ، وهو ينفـــذ طلبها . لقد كانت ثريا هـذه عدوة أهرمن ومفسدة خطته مع طوبوز .

وحين يشعر أهرمن بأن لا فائدة من طوبوز يستأذن فى الخروج ، ولا يمضى كثير حتى تحضر ثريا وفق ميعادها ، ثم تأخذ تقص السبب فى تأخرها عن الميعاد ربع ساعة ، إذ كادت عربتها تدهم طفلا رث الثياب صغيراً من أبناء الدهماء ، لكنها استطاعت أن تحول العربة عنه فى اللحظة الأخيرة ، وكيف أن الناس تجمعوا ولكنهم ما إن تبينوا سلامة الطفل وشخصية ثريا حتى هتفوا لها . لقد كانوا يعرفونها . لأنها كثيراً ما أمدت إليهم يد المعونة ، وبذلت من أجل سعادتهم أقصى ما تستطيع . ثم يدور الحديث الودى بينها وبين طوبوز عن العمل من أجل أولئك الضائعين وإعادة الإنسانية إليهم ، أولئك الجوعى العرايا المساكين ضعاف الأجسام والعقول والنفوس . وأمام هذه الدعوة الجديدة تتفتح نفس طوبوز فيعد ثريا بالعمل معها فى هذا الميدان ، ويشعر بنور جديد يدخل إلى قلبه ، وبأن ثريا هى التى ستعود به إلى نفسه الأولى ، فتؤكد له ثريا أن يد الله هى التى قربت بينهما . ثم يخرجان إلى الحديقة ويدخل أهرمن ومعه أمان . لقد جاء بها ليصنع كارثة . إنه ليذكرها بما كان

من خيانة طوبوز لها ، وبما صنعه مع سادى زوجة صديقه كلدى ، وما كان من انتحار سادى هذه بعد ذلك . ثم ينتهى من هذه المقدمة إلى أن يطلب منها أن تكشف أمر طوبوز أمام المرأة التى معه لقاء بعض المال . ثم يتوارى أهرمن وراء أحد الأبواب ، ويدخل طوبوز وثريا وأبوها قيسون بك الذى كان قد حضر . حتى إذا وقعت عيونهم عليها أصاب طوبوز ارتباك ، واستطاعت هى ببذاءتها أن تورط طوبوز فى مأزق حرج . ويكاد أن يغمى على ثريا فتتهاوى على ذراعى والدها الذى يخرج بها دون إنصات لتوسلات طوبوز بالبقاء حتى يشرح لهما الأمر . فإذا ما تمت الخطة عاد أهرمن للظهور وراح يبدى الرغبة فى مساعدة طوبوز . غير أن هذا الأخير يكشف أنه صاحب المؤامرة فيصب عليه لعنته ، ويطرده من بيته فلا يطيعه ، ويصوب نحوه مسدسه ولكنه لا يؤثر فيه بقتل . وهنا يحاول أهرمن استمالته مرة أخرى فيطلب إليه أن يعيد السوار الذى كان يدارى به خاتم أهرمن إلى معصمه حتى لا يقرأ الناس أنه « عبد الشيطان » فتذيع القصة ، وينسب إليه الناس عندئذ أسوأ الأعمال مما صنع وما لم يصنع . غير أن طوبوز يرفض ، زاعما أنه يستطيع مداراة الخاتم بأى وسيلة أخرى . وأمام هذا الإصرار لا يجد أهرمن بدآ من مغادرة البيت وترك طوبوز نهائيا ، بعد أن يحذره من أنه لن يعود إليه وإن ناداه . وما يكاد طوبوز يخلو إلى نفسه حتى يستشعر الندم على ما كان منه ، ويتذكر أعماله الشائنة التى ارتكبها ، وكيف كان وحشا فظيعا مع سادى . وما يكاد يتذكر سادى حتى يلوح له شبحها ، فيطلب منه الغفران فيدعوه الشبح لأن يفتح القبر ، لأن يفتح قلبه . ويجيبه طوبوز : « افتح قلبى ؟ افتح القبر ؟ ذلك القلب لو أستطيع أن أنزعه من صدرى . لن أبقى هنا : إن هذا المكان يثير مخاوفى . سأبرح هذه الأرض التى تشهد تعاستى » [1] ويذهب إلى الخزانة

(١) المسرحية ص ١٦٤ .

ويفتحها فلا يجد الذهب لأن أهرمن كان قد استرده ، فلا ييتئس بذلك بل يرحب بالعودة إلى الفقر على أنه وسيلة للتكفير عن سيئاته . وينظر إلى الساعة فى معصمه ليعرف الوقت فيجد أن مكان الخاتم قد اتسع ، فرفع كم قميصه فوجد الخاتم قد ملأ ذراعه كلها ، ويخرج فى حيرة وارتباك ثم يعود وقد امتد الخاتم إلى وجهه ، فيحاول فرك يده ووجهه فى حنق ولكن دون جدوى ، فيجرى نحو الباب وينادى أهرمن ، ولكنه لا يتلقى جوابا ، بل تتجاوب من بعيد ضحكات أهرمن الجوفاء ، وعبثا يتوسل إليه طوبوز أن يعود اليه ، فيفكر فى الانتحار ولكنه لا يقوى . وتدخل إلى البهو طوائف من طبقات بورانيا المختلفة وتحيط بطوبوز وتعلو صرخاتهم مختلطة بضحكاتهم . وبهذا تنتهى المسرحية .

* * *

من الطبيعى أن نفكر منذ البداية فى أن هذه المسرحية امتداد لأثر فاوست عند جوته وليست امتداداً لأى فاوست آخر . ففاوست جوته هو الإلهام المباشر لهذه المسرحية . وقد يبدو من العبث هنا — ونحن نعرف هذه الحقيقة — أن نهتم بمعرفة أى فاوست آخر قديماً كان أم حديثاً ؛ فقد كان يكفى أن نربط بين عبد الشيطان وفاوست جوته ، وأن نحصر مقارنتنا فى هذا النطاق . غير أن المسألة ليست هكذا ، ففاوست عند جوته لا ينفصل عن فاوست عند مارلو أو عند أى أديب آخر أو فى الأسطورة نفسها ، كما لا ينفصل عن أى نظير له سواء أكان قديماً مثل سيبريان الإنطاكى ، أم حديثاً مثل چون لفنج عند أونيل . فكل هؤلاء — إذا شئنا الحقيقة — فاوست واحد . إنه فاوست الذى صنعه الزمن فأبرزه فى كل عصر من خلال أديب بذاته . وعبد الشيطان هو فاوست زمننا وأدبنا ، هو فاوست الذى ظهر فى حياتنا . وهو بعد ذلك حلقة فى هذه السلسله الطويلة من حكمة الأيام التى ارتبطت باسم فاوست .

وعلى هذا الأساس يبدو أنه كان من الضرورى معرفة فاوست كله — أى فى شتى أشكاله — لمعرفة عبد الشيطان . ونحن فى هـذا نسير خلف حقيقة نقدية عصرية طالما رددها الشاعر الناقد المعاصرت . اس . إليوت، هذه الحقيقة هى أن العمل الأدبى المعاصر لابد لتفسيره وفهمه حق الفهم وتقدير قيمته من وضعه فى إطار كل الأعمال الأدبية التى من نوعه ، والتى سبق أن عرفها العالم . ويظـل منهجنا هنا صحيحاً إلى أن يثبت بطلان هذه الحقيقة .

ومن الواضح أن الهيكل العام للأسطورة القديمة ماثل هنا ؛ فما تزال المسرحية تصور قصة الرجل الذى باع نفسه للشيطان لقاء ما يحقق له الشيطان من متع الحياة . غير أن هذا العنصر الأسطورى العالمى يبدو أنه لم يكن وحده هو العنصر الفعال فى جوهر القصة ، فقد تعاون معه عنصر آخر لم يأت من التراث الحضارى الغربى هذه المرة ، وإنما فرضه التراث العربى الإسلامى . صحيح أن هذا التراث لم تشع فيه قصة رجل باع نفسه للشيطان على ذلك النحو ، لكن أبا حديد استطاع أن يجد مصدراً آخر يمد القصة ويغذيها ويكسبها طابعاً جديداً إلى حد ما . أما هذا المصدر فهو القرآن. لم يعرض القرآن لأسطورة فاوست القديم وإن كانت معروفة فى العالم الغربى قبل نزوله ، وإنما عرض لشخصية الشيطان والعلاقة بينه وبين الإنسان . وفى ذلك تقول الآية : « ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين . وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون. حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين » (سورة الزخرف) فهذه الآية تعد تلخيصاً مركزاً للقصة كما تتمثل فى عبد الشيطان . وهذا الاستنتاج لا يحتاج إلى أدنى عناء بخاصة وقد صدر المؤلف مسرحيته بهذه الآيات نفسها .

إن مسرحية عبد الشيطان لا تناقش قضية دينية كقضية الإيمان والكفر

أو الإلحاد التي صادفناها عند فاوست في شتى أزمانه . فطو بوز بطل المسرحية — وهو يقابل فاوست — لم يكن مؤمنا انتهى إلى الإلحاد ، أو ملحداً انتهى إلى الإيمان ، أو إنسانا يجمع بين الإيمان والإلحاد كما يجمع بين سائر المتناقضات . لم يكن طوبوز تعبيراً عن أزمة دينية . ولم يكن قصد المؤلف من المسرحية التعرض لأى أزمة من هذا النوع ، لأن هذه الأزمة لم تكن — فيما يبدو — قائمة لا في نفسه ولا في نفوس معاصريه ، فكيف إذن يتفق هذا مع ما رأيناه من ارتباط المسرحية بالهيكل العام للأسطورة القديمة ، ومع اعتبارها تمثيلا قصصياً للآيات الكريمة ؟ .

الواقع أنه لا غرابة في هذا الموقف ، لأن الهيكل العام للأسطورة ، والمعنى العام للآيات هما بمثابة القوالب المفرغة التي يستطيع الأديب أن يملأها من عنده بالتفصيلات والجزئيات دون أن يغير من جوهر الأسطورة أو جوهر الآيات . الأسطورة تتحدث عن رجل باع نفسه للشيطان ، والآيات تقرر أن من اتخذ الشيطان قرينا لابد أن يضل ، حتى إذا ماهوى تخلى عنه الشيطان . وقد أخذ أبو حديد هيكل الأسطورة ذاك ، كما أفاد من معاني الآيات تلك ، وصنع من كل ذلك شخصية طوبوز وقصته . فهو مدين في القسم الأول من المسرحية للأسطورة ؛ فطوبوز قد باع نفسه للشيطان ، وهو مدين في القسم الثاني للآية ، وذلك بتخلي الشيطان — أهرمن — عنه بعد أن هوى . ولم يكن للآية الأولى دخل في تشكيل هذه الصورة ، فطوبوز لم يكن مؤمناً ثم عشا عن ذكر الرحمن ، وإنما كان — كما في الأسطورة — عالما ضاق بتحصيل العلم . ومن هنا لم تبد أى ضرورة — لأنه لم يكن هناك أى رغبة من جانب الكاتب — لمناقشة أى أزمة دينية .

ومن اليسير علينا الآن أن نلمس مظاهر التماثل بين طوبوز وفاوست في حدود هذا التحليل . وهذا التماثل يتضح بصفة خاصة في الأجزاء الأولى من المسرحية ؛ فطوبوز في هـــذه الأجزاء يحمل بعض مشخصات

فاوست جوته بطبيعة الحال. فطوبوز رجل يعيش بين الكتب كل وقته حتى ضاقت نفسه بها . وإنه ليفقد الثقة فى قيمة ماتحمل هذه الكتب من معرفة ، ويسمى ذلك كله حماقة ، وتثور نفسه لهذه الحياة التى يفنيها فى عبث لا طائل تحته . وهو فى ثورته هذه يصيح بالشيطان الصيحة التقليدية التى يصيحها الثائر ، لكن الشيطان الذى كان يتسمع لثورته يفاجئه بالمثول بين يديه . كل هذا يعكس أصداء قوية من فاوست جوته بلا شك . وكذلك حادثة الانتحار الذى لم يتم ؛ فطوبوز فى قمة ثورته تلك فكر فى الانتحار ، لكنه لم ينجزه . صحيح أنه لم يفكر فيه لنفس السبب الذى جعل فاوست عند جوته أو عند أونيل يفكر فيه . فهو لم يفكر فيه من حيث هو مغامرة فريدة ولا من حيث هو تعبير عن يأس النفس من العثور على ذاتها ، بل فكر فيه التفكير الأولى العادى فى الانتحار ، وهو أنه وسيلة للهروب يلجأ إليها من يعانى الفشل فى تحقيق مآربه فى الحياة . ولذلك كان فيما تقدم به إليه وأتاحه له أهرمن الشيطان من متع وثروة ومجد مبرراً كافياً للعدول عن التفكير فى هذا الانتحار .

غير أن طوبوز فكر فى الانتحار مرة أخرى قرب نهاية المسرحية بعد أن أدرك أن الشيطان قد تخلى عنه ، وأن الوصمة التى وصم نفسه بها لن تزول . فكر عندئذ فى الانتحار لسبب آخر غير السبب الأول . وهو فى الحقيقة يتفق هذه المرة مع السبب الذى أقدم من أجله چون عند أونيل على الانتحار ، أعنى الفشل فى أن يعثر على ذاته . وعبارة شبح سادى التى تقول له : افتح القبر ، افتح قلبك ، تؤكد لنا ما كان قد وصل إليه التباعد بين طوبوز وذاته قبل أن تطرأ فكرة الانتحار الأخير .

ومن جهة أخرى نجد تشابهاً بين طوبوز فى حملته على الأسماء والمثل العليا التى يتمسك بها الناس وبين فاوست عند جوته ، وهذا يتضح كذلك

بصورة قوية فى الأجزاء الأولى من المسرحية ، وإن ظلت أصـــداؤه تتجاوب فى المسرحية حتى قرب نهايتها .

ثار على المثل العليا وعلى النزعة الاسمية فى أكثر من مناسبة . وكان هذا يحدث أحياناً على لسان الشيطان نفسه ، كما هو الحال عند جوته . فأهرمن يقول لطوبوز « . . . ولكن ماقيمة الأسماء ؟ إن هؤلاء الناس جميعاً لا يحبون إلا معرفة الأسماء وبعدها لا يهمهم شىء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء »[1] أو يقول له : « . . . هكذا الإنسان دائماً . يسعى لمعرفة الأسماء ، ولا يقنع إلا بالأسماء ، ويعيش دائماً فى الأسماء . إذا أعطيت له الأسمـــاء انتهى كل شىء . يقنع بالذل والحرمان والألم إذا أطلق عليها أسماء ظريفة . يقنع بالموت جوعاً إذا خدع بالاسم »[2] .

وبنفس الطريقة التى قام بها إبليس عند جوته لتشكيكه فى قيمة الحياة نجد الشيطان يشكك طوبوز فيها وفى حقيقتها :

« أهرمن : هذه الحياة كلها كالسراب .

طوبوز : [باهتمام] سراب ! نعم . إنها سراب .

أهرمن : أراك توافقنى .

طوبوز : إنها سراب .

أهرمن : . . . [ينظر حوله] هذه الكتب سراب . هذه الفلسفة التى أتعبتك سراب . هذه العواطف الثائرة سراب .

طوبوز : سراب ! إنها كذلك حقاً »[3] .

---

(١) المسرحية ص ٢٥ .

(٢) المسرحية ص ٣٠ .

(٣) المسرحية ص ٢٦ .

فإذا كان هذا هو السراب فما الحقيقة ؟ هذا يجيب عنه أهرمن بقوله : « الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق »[1] .

وتمتد حملة التشكيك هذه فى قيمة الحياة وفى حقيقتها إلى التشكيك فى الإنسان نفسه وفى قيمته ، وفى الإنسانية بعامة من حيث هى نظـــام . « . . إن الإنسانية نظام فاسد . نظام قائم على النفاق والضلال . نظام جدير بالهدم »[2] .

كل هذه الثورة وهذا التشكيك أثر من آثار فاوست عند جوته .

غير أن طوبوز رغم ذلك التماثل لم يكن صورة من فاوست . إنه تماثل فى الوقائع أكثر منـه فى الفلسفة والاتجـاه ، إن سادى قد تدعوه إلى ترك الكتب وقراءة الطبيعة ، ولو فعل لسار فى نفس الاتجاه الذى سار فيه فاوست جوته ، غير أنه وجد نفسه مشدوداً إلى هذه الكتب شداً لا يستطيع الفكاك منه . وحين وقع فى حبائل الشيطان لم يفكر فى الطبيعـة والكشف عن أسرارها بل فكر فى الثروة والجاه والنســاء وسائر المتع الحسية التى أغرقه بها الشيطان . إن طوبوز لم يكن مغامراً كفاوست جوته ، ولم يبحث عن التجـارب الخصبة المتجددة التى تملأ حيـاته وتصنع لها معنى ، بل يمكن أن يقال إنه لم يصنع شيئاً ولم يشأ فى أى وقت أن يصنع شيئـاً . كل شىء صنعه الشيطان نفســه ، وكان على طوبوز أن يقبـل كل مايقدم إليه راضياً أو كارهاً . لقد ذابت إرادة طوبوز فى إرادة الشيطان ، وامحت بذلك شخصيتـه ، وصـار مجرد آلة تنفـذ ما يطلب إليها ، وهـذا تكييف جديد ولا شك لشخصية فاوست جوته . إن طوبوز رجل لا يعرف لنفسه هدفا إلا مايرسمه له الشيطان ، وهو عاجز عن أن يريد أو ينجز شيئاً إذا لم يؤازره الشيطان . لقد فقد طوبوز ثقته فى المعرفة

---

(١) المسرحية ص ٢٨ . (٢) المسرحية ص ٥٦ .

التى حصلها وفى المثل الإنسانية ، لكنه لم يقم مكانها فى نفسه أى بناء .

ورغم أن مؤلف عبد الشيطان لم يقرأ مسرحية أونيل المعاصرة ، [١] إلا أننا نستطيع — فى بحث وجوه التماثل بين فاوست عندنا وفاوست عند الآخرين — أن نلحظ تماثلا غريباً بين طوبوز وچون لفنج . وأنبه هنا إلى أننى فى بحث هذا التماثل لا أريد أن أقرر مدى التأثير المتبادل بين الأعمال الفنية ، وإنما الغرض الأساسى هنا هو تبين صورة فاوست من حيث هى كل من جهة ، ومعرفة الدلالة الفكرية لهذه الشخصية من جهة أخرى .

والتماثل الذى نجده بين طوبوز وچون لفنج بعضه ظاهر وإن كان قليل الأهمية ، والآخر مستخف قليلا وله كل الأهمية . فمن التماثل الظاهر مثلا أن كلا من طوبوز وچون أديب يؤلف القصص . وقد استغل أونيل هذه الخاصية فى بطله استغلالا بنائياً موفقاً فى بناء مسرحيته ، إذ جعل مشكلة القصة التى يكتبها چون هى مشكلة چون نفسه وهى آخر الأمر مشكلة المسرحية . أما أبو حديد فلم يصنع ذلك ؛ واكتفى بأن عرفنا أن طوبوز أديب وأنه كتب « فاوسطوس الجديد » قصة تداولها الناس ، ثم إذا به هو نفسه — أى طوبوز — تضطره الظروف لأن يمثل شخصية فاوست . فهذا المنحى فى جعل فاوست — وهو هنا مرة چون ومرة طوبوز — يكتب بنفسه قصته ثم يمثل بحياته هذه القصة — هذا المنحى ليس إلا وليد الحرفية الفنية التى صار لها فى عصرنا شأن كبير بخاصة فى الأعمال الأدبية المعقدة البناء بطبيعتها كالأدب المسرحى . وهو — من جهة أخرى — محاولة لخلق نوع من الحيوية فى العمل الأدبى الذى تطغى عليه الفكرة .

غير أن التماثل الذى يعنينا هنا بين طوبوز وچون لفنج هو ذلك

(١) « عبد الشيطان » كتبت قبل ظهور « أيام بلا نهاية » .

الذى يلوح من بعيد فى علاقة كل منهما بنفسه . لقد اقترف چون الإثم حين غاب عنه وعيه ، فحين عاد إلى صوابه أنكر أن يكون هو الذى اقترف الإثم. وهذا الموقف نفسه يتمثل عند طوبوز ؛ فقد كان دائماً يفخر بأنه رجل « عقلى » يتناول الأمور فيبحثها بعقله قبل أن يقدم عليها . لكن الشيطان استطاع أن يخمد فيه العقل حيناً ؛ ويورطه فى حياة حقيرة دنسة . حتى إذا ما أفاق فى النهاية وجدناه يقول : « . . . سأ كفر عن ذلك الماضى القذر . أواه ! لقد كان ماضياً قذراً . أنتقل بالذكرى من سيئة إلى أخرى فلا أجد إلا قذارة . أواه ! كيف استطعت أن أرتكب كل تلك الجرائم ؟ أين ذهب عقلى ؟ أين ذهبت دراستى وفلسفتى ؟ لقد كنت أعرف الفلسفة ، وأطيل التأمل والبحث ، فكيف نسيت كل ذلك؟ أواه ! كم من مخاز تمر فى ذاكرتى، مخاز لا أستطيع أن أطيل التفكير فيها وأطعن بها قلبى الذى طاوعنى على ارتكابها »[1] .

فواضح هنا أن أبا حديد يتكلم عن مستويين من النفس الإنسانية ، أحدهما — وهو العقل — يقف رقيباً ومحاسباً على مايريد أن يصنعه القلب. ولو أننا نقلنا هذا التصور إلى الوضع الاصطلاحى لاستخدمنا لفظتى التحليل النفسى : الشعور ، والشعور الباطن . وعندئذ يتفق تفسير أبى حديد للجرائم والآثام التى ارتكبها طوبوز مع تفسير أونيل للإثم الذى ارتكبه چون . وبذلك يمكن فهم شخصية طوبوز فى ضوء التحليل النفسى كما حدث فى فهم شخصية چون .

غير أن هذا التماثل الجوهرى لا يمضى إليه غايته ، لأن أونيل قلب المأساة فى آخر لحظة إلى ميلودراما — كما ذكرنا — وذلك حين تم التصالح بين نفس چون وذاتها . أما أبو حديد فقد احتفظ للمأساة بطابعها المأساوى

---

(١) المسرحية ص ١٤٥ .

حتى اللحظة الأخيرة ، فكانت النهاية هى انحدار طوبوز لا خلاصه . إنها نهاية بطل المأساة دائما . وإذا نحن كنا قد تعاطفنا مع چون من قبل فإن أبا حديد لم يأل وسعاً فى أن يجعلنا نسخط على طوبوز ما وسعنا ؛ فقد كان يمثل شخصية بغيضة كريهة . ولم يكن من الممكن — عندئذ — الانتهاء به إلى نفس النهاية التى انتهى إليها چون .

وهكذا أثرت طبيعة النهاية الفنية للمسرحيتين فى اختلاف نهاية البطلين وإن اتفقا — على نحو ما — فى مشكلتها الأولى ، وهى اختلاف الحكم على الأشياء نتيجة لاختلاف المستويات النفسية التى ينظر من خلالها إلى هذه الأشياء .

وقد كان ينبغى — تبعاً لهذا التماثل — ألا يظهر الشيطان عند أبى حديد شخصية مستقلة ما دام هو فى حقيقته ليس إلا تعبيراً عن رغبات كامنة فى مستوى معين من نفس طوبوز . وقد أدرك المؤلف نفسه هذه الحقيقة حين ظهر الشيطان لطوبوز أول مرة :

« طوبوز : الشيطان ؟ لقد ماتت خرافة الشيطان . وعلى كل حال فالشيطان لا يظهر للناس عيانا .

أهرمن : [ضاحكا] نحن فى عصر الديمقراطية — لقد أصبح الشيطان ديمقراطيا ، ولا مانع عنده من الظهور أحيانا »[1] .

فهذا المعنى يؤكد أن المؤلف لم يكن مقتنعا بأن يكون للشيطان هذا الاستقلال الشخصى ، غير أنه فيما يبدو لم يكن يستطيع أن يصنع ما صنعه أونيل حين جعل لفنج هو نفس چون لسببين على الأقل : (١) فأبو حديد كان مرتبطا فى نهاية المسرحية بالآيات القرآنية ، واتجاه هذه الآيات يضاد تماماً اتجاه أونيل . الآيات تجعل الشيطان يتخلى عن الإنسان آخر الأمر ،

---

(١) المسرحية ص ٣٦

ويتركه للضياع ، وأونيل يعيد الذات إلى نفسها ، أى يطابق بين الشيطان والإنسان فيجعل منهما إنسانا صافى النفس متكامل الشخصية، أى يخلق حالة طمأنينة . وقد كان أبو حديد يريد أن ينتهى بطوبوز إلى الضياع.(٢) وكذلك لم يكن الشيطان عند أبى حديد رمزا — مجرد رمز — للجانب الشرير فى شخص طوبوز ، بل كان رمزا لشخصية معنوية قائمة بذاتها ، مختلفة تمام الاختلاف عن شخص طوبوز ، ولا تمت إلى نفسه بصلة ، أى أنها ليست الوجه الآخر لهذه النفس . كان أبو حديد يرمز بالشيطان فى هذه المسرحية إلى الاستعمار الإنجليزى لمصر . وكان طوبوز عنده رمزا لمحمد محمود صاحب اليد الحديدية .

ومن أجل ذلك لم يكن من الممكن — رغم معرفة أبى حديد أن الشيطان قد انتهت خرافته — إلا أن تظهر شخصية أهرمن عنده مستقلة ، وتظل مستقلة ومغايرة لشخصية طوبوز حتى النهاية .

ولما كان من الضرورى أن يحتفظ أبو حديد لشخصية الشيطان بهذا الاستقلال فقد كان من الطبيعى أن نجده فى رسمه لهذه الشخصية يسير موازياً لشخصية إبليس عند جوته . وقد سبق أن رأينا أن المؤلف هنا جعل كل الحملة على المثل العليا والمبادئ الأخلاقية وعلى الحياة والإنسان من مهمة أهرمن نفسه — كما حدث عند جوته تماماً . غير أننا نستطيع أن نلاحظ — فى ضوء الدلالة الرمزية التى أشرنا إليها لأهرمن الشيطان — أن كل الصفات الخاصة التى خلعها أبو حديد على هذا الشيطان ، وأخلاقه التى صوره عليها ، هى صفات المستعمر الإنجليزى وأخلاقه . فهو شخص يتجسس ، وينتهز فرصة الضعف كى يتسلل ، وهو يبسط الذهب لكى يشترى الذمم ويذل الناس ، وهو يحارب كل وحدة حتى يفتتها ويبذر بذور الخلاف بين أجزائها فيكسب بذلك من تطاحن الأجزاء ضعفها وانصرافها

عنه ، ويحارب كذلك كل قيمة معنوية تجعل الإنسان يتمسك بذاته ويصمد أمامه فى الميدان . وهو يعمل على إذلال الناس بكل وسيلة ، فإن أعجزه البعض اضطهدهم وسجنهم وشردهم . إنه شيطان العصر الذى يظهر فى بقع متفرقة من الأرض هنا وهناك ، وهو الشيطان الذى عاث الفساد فترة من الزمن فى هذه البلاد .

وعلى هذا الأساس ينبغى أن ننظر إلى الصراع فى مسرحية «عبد الشيطان» على أنه يتمثل فى مستويين كلاهما قد أبرز فى المسرحية . لقد رأينا من قبل كيف أن الصراع فى مسرحية « أيام بلا نهاية » كان فى الوقت الذى يبرز فيه لنا من خلال شخصية جون يعكس كذلك أزمة الآخرين من معاصريه . أما هنا فالصراع يتمثل لنا فى شخص طوبوز بين عقله وشهوته من جهة ، أى فى المستوى الإنسانى العام ، كما يتمثل بين أهرمن — من حيث هو رمز للاحتلال الأجنبى[1] — وجمهور الشعب المتمسك بالمثل والمبادىء وعلى رأسها الحرية . وهذا الصراع يمثل المستوى الاجتماعى المحلى .

أما المستوى الأول من الصراع فهو الذى يربط هذه المسرحية بفاوست القديم وبالتراث الأدبى العالمى ، وأما المستوى الثانى فيربطها بحياة مجتمعنا فى فترة من تاريخنا المعاصر ، ورغم هذا ينبغى ألا نتصور هذين المستويين مستقلين تماماً ، وإنما هما يتداخلان فى كثير من المواقف .

لقد فقد طوبوز تقديره لكل المثل والمعنويات ، غير أنه لم يفقد إيمانه بالحب . وقد نجح أهرمن فى أن يصرفه عن كل شىء إلا الحب . فالحب هو المعنى الوحيد الذى ظل يقاوم كل المغريات ليبرز من حين إلى حين ويفرض نفسه على طوبوز . ولم يكن أهرمن يخشى من شىء سوى هذا المعنى الذى لم

---

(١) سبق تولستوى الى تعديد أسماء عصرية للشيطان كان منها شيطان الاستعمار . انظر : الأستاذ عباس محمود العقاد : إبليس ، كتاب اليوم . مايو سنة ١٩٥٥ ، ص ٢١٥ .

يستطع اقتلاعه من نفس طوبوز . غير أن طوبوز يورط فى دنس كثير. ولهذا فإنه حين أراد التوبة ـ وكان ذلك بسبب حبه لثريا التى فتحت بصيرته على الطريق السليم ـ لم يوفق، لأن عبء هذا الدنس وذكرياته وآثاره كانت قد أخذت عليه كل أفكاره . وضاع هذا الأمل الأخير فى الخلاص من أعباء هذه الذكريات والآثار ، وكانت النهاية ، وكان لطوبوز البوار والاندحار .

وهذه النهاية تذكرنا بنهاية فاوست عند مارلو، النهاية التراجيدية التقليدية وقد توصل أبو حديد إلى هذه النهاية عن طريق حادث يبدو غير مقنع ، وهو حادث انصراف ثريا وأبيها من عند طوبوز بعد أن قابلا أمان اللعوب فى قصره ، وهى الخطة التى كان أهرمن قد دبرها . فقد كان من الممكن ألا تنصرف ، وأن تحاول تفهم الموقف ، والمضى فى رسالتها ، رسالة إنقاذ طوبوز ، إلى آخر لحظة ، لقد ضاع الحب ـ المخلص ـ بسبب هذا الحادث، ولم يبق أمام طوبوز إلا أن يرى نفسه عارية . وضعف هذه النهاية ـ من الناحية النفسية لا من الناحية الفنية ـ يرجع إلى تعليق نهاية الصراع الذى ظل يتمثل لنا بين طوبوز العاقل وطوبوز الشهوانى على عمل يقوم به أهرمن الذى كان له دور آخر فى صراع آخر . وكان من الممكن المحافظة على النهاية المأساوية هذه دون الاستعانة بتدخل أهرمن ، وذلك بأن يفشل الحب ، لا نتيجة للمؤامرة ، بل نتيجة لأن طوبوز كان قد رانت على نفسه الشهوانية ؛ وصارت ذكريات عبثه لا تبرح رأسه ؛ مما يمنع انخراطه الصحيح فى تجربة حب نظيف .

أما المستوى الثانى من الصراع ، صراع أهرمن ـ أو ممثل الاحتلال الأجنبى ـ ضد الشعب فقد اتضح فى الخطة التى دبرها هذا الشيطان لخلق طبقة من المتغطرسين تكون لها السيادة وتتولى حكم البلاد ؛ وتقوم هذه الطبقة بإذلال الشعب وسلبه كل قواه حتى يخمد فيه روح التوثب والمطالبة بحقوقه . وقد كان طوبوز ـ بعد أن صار طوبوز باشا ـ واحداً من هؤلاء ؛ بل صار

سيداً لهم. (ولعل اختيار المؤلف مكان القصة فى بلاد الترك وتسمية أشخاصها بأسماء تركية ـ لعله نوع من الرمز الدال الذى يلجأ إليه الأديب أحيانا حين يهاجم معاصريه . واختيار الطابع التركى وحده هنا يكفى للدلاله على أن تلك الطبقة التى حاول الاحتلال أن يستغلها فى تحقيق مآربه هى طبقة الباشوات المتغطرسين التافهين) وقد تجردت هذه الطبقة للقيام بمهمتها ، غير أن الشعب لم يستسلم ولم يسكت عن المطالبة بحقوقه .

ولم ينته هذا الصراع بين أهرمن والشعب نهاية محققه ، فلم نر قوة الشعب تصرع أهرمن مثلا وتعلن القضاء عليه والانتصار ، وإنما قام الرمز مرة أخرى بإشاعة معنى التفاؤل والأمل فى أن ينتصر الشعب آخر الأمر ، وذلك حين يتخلى أهرمن عن أتباعه ، فتظهر سوآتهم ، وينـدحرون . يومها يتحقق للشعب الخلاص . لقد تخلى أهرمن عن طوبوز بعد أن طبع عليه خاتمه فإذا هو ضحكة أمام جميع طوائف الشعب بكل طبقاته . ويغلق الستار الأخير على هذا المنظر الذى يشيع فى نفوسنا السخط بقدر مايبعث التفاؤل . أما السخط فعلى طوبوز ، وأما التفاؤل فلمصير الشعب .

* * *

هذا هو فاوست المصرى ، تجمع بينه وبين فاوست القديم أوجه شبه ، وبينه وبين فاوست الغرب الحديث مواقف، ثم إذا هو يحمل فى جوهره إلى جانب كل ذلك سمات أضفتها عليه الصورة المنتزعة من الفكرة الإسلامية فى علاقة الشيطان بالإنسان . وكما كان فاوست هذا تعبيرا عن موقف إنسانى عام فقد كان كذلك تصويراً لقضية الشعب المصرى فى صلته بحكامه فى فترة من تاريخنا المعاصر . وبعد هذا يلتقى المعينان فإذا بالشهوة هى العنصر الهدام الذى يتلف حياة الإنسان حتى يصل به إلى الحضيض ، ويتلف حياة الحكام حتى يغشى عيونهم عن حقوق الشعب عليهم .

و « عبد الشيطان » بعد هذا تعبير موفق عن اختيار موفق .



الباب الرابع

التوتر بين الذات والموضوع



تمهيد عام :

استطاعت المأساة الإغريقية أن تتخذ لنفسها محوراً أساسياً تدور حوله كل ألوان الصراع التى قدر للإنسان أن يخوضها ، وهى فى مجملها ألوان من صراع الإنسان ضد قوى الآلهة . ومن ثم كان محور المأساة الإغريقية هو ذلك الصراع - فى أى شكل من أشكاله - بين الإنسان والقدر . ولاشك أن هذا المحور من المحاور الأساسية فى حياة الإنسان بعامة وليس الإنسان الإغريقى وحده . غير أن قضايا الانسان ، فيما يبدو ، رغم مايتمثل فيها من صفة العمومية ماتزال عند كل شعب وفى كل زمن تبرز فى مظهر خاص يميزها فى كل حالة ، ويضفى عليها طابعاً جديداً ومعنى جديداً .

من أجل ذلك كانت المأساة المصرية — رغم مافى جوهرها من طابع العموم الذى يشمل الإنسان حيثما كان وفى أى زمن عاش — لها طبيعتها الخاصة ومظهرها الخاص . إنها قضيته التى عاش لها وبذل فيها كل طاقاته ، والتى ميزت حياته وحضارته بطابع منفرد أصيل . وإذا كان لكتابنا أن يجسموا فى أعمالهم الفنية مأساة الإنسان فليست بهم حاجة إلى البحث عن مأساة تنبع من هذه الأرض التى يعيشون عليها ، ولم تترعرع على هذه الأرض عبر الأجيال وفى نفوس الناس ، فيستعيروا محوراً مأساوياً آخر نبت فى أرض أخرى والتفت حوله نفوس أخرى ، وإنما صار من الطبيعى — إن لم يكن من الواجب — أن ينصرفوا إلى مأساتهم الحقيقية ، وهى — بعد — لا تقل خصباً وثراء ودلالة من الناحية الإنسانية عن أى محور مأساوى آخر .

ومحور المأساة المصرية هو الصراع الأبدى بين الإنسان من جهة

والزمان والمكان من جهة أخرى . إن الصراع بين الخلود والفناء ، أو بين الأسطورة والتاريخ ، أو بين الروح والمادة ، أو بين الذات والموضوع . وهذا التحديد لجوهر المأساة يستفيد من هذه المتقابلات ما يمكن أن يضفيه بعضها على بعض من وضوح بصفة مبدئية . ويبقى بعد ذلك أن نوضح تفصيلات هذه المأساة كما أبرزتها الأعمال المسرحية ، مرة فى صراع الإنسان مع الزمان ، ومرة فى صراعه مع المكان .

الفصل الأول

الإنسان والزمان

تعد مسرحية « أهل الكهف » التي ألفها توفيق الحكيم ، والتي ظهرت للقراء سنة ١٩٣٣ العمل الأدبي الكبير الذي تصدى لهذه القضية ، قضية الصراع بين الإنسان والزمان . وهي تمثل مزيجاً عجيباً من الإيمان الذي ترسب في نفس المؤلف عن طريق القصة كما يرويها القرآن ، والتمثل الواعي للتاريخ المصري منذ العصر القديم . فهذان الرافدان هما اللذان امتزجا في نفس الحكيم ليصنعا ذلك الالتقاء في الفكرة والهدف بين القصة والتاريخ . فعقلية الكاتب الغيبية « جعلته ينفعل بالمعجزة في الأسطورة ، وأساسها أن يسلم أهل الكهف من فعل الزمن في أثناء نومهم الذي امتد نيفاً وثلاثمائة عام . ومن هنا قامت فكرة المسرحية في ذهنه »[1] وهذه هي نفس الفكرة التي سيطرت على المصريين القدماء . وقد عبر المؤلف نفسه عن تمثله لهذه الفكرة التي تترجم عن الأحلام التي داعبت خيال المصريين القدماء في رسالة نشرت في كتابه « تحت شمس الفكر » وجهها إلى الدكتور طه حسين يقول فيها : « من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الخصب نشأت فكرة الخلود وقتال (العدم) تشبثاً بهذه الأرض المحبوبة التي لم تخلق الآلهة جنة سواها » .

هذا المزيج العجيب يرتبط في نفس المؤلف — من جهة أخرى — بواقع بلاده في ذلك الوقت الذي ألف فيه مسرحيته ؛ فقد كانت مصر آنئذ — كغيرها من البلدان العربية الإسلامية — تقف في مفترق ذلك

---

(١) الدكتور إسماعيل أدهم : توفيق الحكيم . دار سعد مصر سنة ١٩٤٥ ، ص ١٥٨

الصراع ، تتنازعها الأبديه والزمان ، أو لنقل الفكرة والواقع ، ويراد لها أن تختار . إنها كانت تواجه امتحاناً قاسياً لفكرة الخلود التى ارتطمت بالواقع المحـــدود وبالضرورة الزمنية . « فالصراع الناشب بين الوجود الأسطورى والوجود التاريخى لا يسيطر على زمام هذا المسرح إلا لأنه يعبر عن الأزمة التى تسود العالم العربى والإسلامى فى القرن العشرين . وتوفيق الحكيم يعيش فى صميم المشكلة التى يكابدها الشرق الحديث: فالمسرح لديه يدور حول مصير الفكر الذى يريد أن يكون إنسانيا فتجذبه على الدوام إرادة الانطلاق على أجنحة الأحلام ، وتغريه فتنة التحرر من كل قيد ، ويسحره سراب الحياة فى ظل عالم من الثبات والدوام والاستمرار . هو فكر ميتافيزيقى فى جوهره ، يلذ له أن يصف كل ما يعبر بنا من أحداث بأنه عدم وباطل . . . غـــير أن النهضة فى رأينا تسير فى عكس هذا الاتجاه »[1] .

هذه العناصر المختلفة من أسطورة وتاريخ وواقع ، هى التى امتزجت فى نفس المؤلف لكى تشكل فكرة « أهل الكهف » والهدف منها .

فما فكرة « أهل الكهف » وما الهدف منها .

ينبغى - كيما نجيب عن هذين السؤالين - أن نعرض فى إيجاز لأحداث هذه المسرحية . وقد أفاد الأستاذ الحكيم فى بناء الإطار العام للقصة من الرواية القرآنية ومن الشروح التى أفادت من الحكايات الشعبية المسيحية التى دارت حول أولئك القديسين أهل الكهف ، حتى لتعد القصة على النحو الذى عرضها به الأستاذ الحكيم تصفية معقولة متزنة لجماع أقوال المفسرين عن الكهف وساكنيه (ويتسق مع ذلك تسمية المكان بالرقيم ، وإقامة البناء

---

(١) الأستاذ يحيى . . . توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء — مجلة الحديث ، السنة ٨ ، العدد ٢ (فبراير ١٩٣٤) ص ١٧٨) .

على أبطال القصة فى النهاية). لكنه رغم ارتباطه بالإطار العام للأسطورة استطاع أن ينشئ من التفصيلات ماملأ به ذلك الإطار، فأكسب القصة بذلك حيوية من جهة ودلالة جديدة من جهة أخرى. وبذلك يحقق الأستاذ الحكيم المبدأ المألوف فى كتابة المسرحيات ذات الأصل الأسطورى، حين يشكل المؤلف الأسطورة القديمة تشكيلا خاصا يوجهها به إلى إبراز فكرته الخاصة التى لم تكن الأسطورة فى ذاتها وفى أصلها تدل عليها.

* * *

وجدير بنا أن نلاحظ، ونحن نتابع استعراض القصة، طريقة البناء التى اختارها المؤلف لبناء قصته؛ فقد نجد لهذا الشكل البنائى ـ فيما بعد ـ دلالة رمزية فكرية تتمشى مع السياق الفكرى العام للمسرحية.

فالقصة ـ كما عرضتها المسرحية ـ لم تبدأ من بداية لكى تتحرك إلى أمام، بل بدأت لكى تنعكس من الماضى تحكى أطرافاً منه. وعندئذ تتمثل الحركة خلال الأحاديث المتبادلة بين شخوص أهل الكهف الثلاثة. فهم منذ اللحظة الأولى يتحدثون فيما بينهم ولكن عن الماضى يستعيدون ذكرياتهم فيه. ومن خلال هذه الذكريات نعرف بداية قصتهم. وقد كانت هذه الذكريات بعضها أليم على نفوسهم وبعضها محبب إليها. وهم لا يقدمون إلينا تلك التفصيلات اللازمة لتصور المشكلة فيما بعد تقديماً مباشراً يحس فيه الافتعال، ولكنه تقديم غير مباشر يصل إلى عقولنا ونفوسنا من خلال المناقشات الحادة أحياناً والمتوددة أحياناً أخرى. فقد كانت هذه المناقشات فى أى صورة من صورها تتمتع بحيوية كافية لإثارة اهتمامنا.

فى هذا الجزء الذى يتحدث فيه أهل الكهف عن الماضى يضع الحكيم الأساس الذى ستقوم عليه المشكلة. وفى هذا الجزء كذلك تبدأ الخطوط النفسية التى

ستمتد فيما بعد وتتعقد . ثم إن هذا القسم ذاته قدم إلينا شخصيات أهل الكهف تقديماً كافياً[١] ؛ فقد عرفنا الحكيم فيه بالشخصيات الثلاث ، بأسمائها ووظيفة كل منها فى الحياة ، وبالمشكلة المشتركة بين الجميع ، وهى أنهم كانوا مسيحيين فروا من وجه دقيانوس عدو المسيحية .

وعلى هذا النحو ارتبط الحوار فى هذا الجزء من المسرحية ببداية الحادثة فى القصة ، وتطورها من الماضى الذى كان يعيشه أولئك الثلاثة قبل دخولهم الكهف إلى الحاضر أو الآن الذى يعيشونه لحظة بعد لحظة . وهكذا يكون تطور الحوار نفسه تطوراً بنائياً للمسرحية ذاتها .

ومن خلال هذا الحوار نعرف علاقة ميشيلينيا بمرنوش ، وكانا وزيرين فى بلاط دقيانوس . وكيف كانت هذه العلاقة من القوة بحيث نجد مرنوش هذا يتقدم لينقذ حياة ميشيلينيا يوم صادفه دقيانوس فى البهو وهو يقرأ فى كتاب يحمل تعاليم المسيحية ، ولكن هذا الإنقاذ كان مؤقتا ، لأن خطاباً أرسله مشيلينيا إلى الأميرة بريسكا ابنة دقيانوس التى اعتنقت المسيحية سراً من أجل حبها لمشيلينيا — هذا الخطاب الذى وقع فى يد الإمبراطور كان كافيا لكشف أمر مشيلينيا ومرنوش معاً ، وكان ظهور هذا الخطاب هو السبب الذى من أجله فر الصديقان . ثم التقيا فى طريقهما بالراعى — وكان من المسيحيين الذين يخفون مسيحيتهم — فدلهما على الكهف الذى اختبئوا فيه جميعاً ومعهم كلب الراعى . وفى الكهف نام الجميع فترة ما ثم استيقظوا الواحد بعد الآخر ليدور بينهم ذلك الحوار الذى أشرنا إليه ، والذى كان يمزج الماضى بمشكلة الحاضر تمهيداً لأحداث المستقبل ، فهم فى الوقت الذى يستعيدون فيه ذكرياتهم هــذه يتساءلون عن الفترة التى ناموها ما مقدارها ، ويستشعر بعضهم الجوع فتبدأ الرغبة فى الخروج من الكهف

---

(١) انظر المسرحية ص ١١ — ١٢ .

للبحث عن طعام . وعندئذ تبدأ الحركة الإيجابية للأحداث ، فيخرج يمليخا الراعى من الكهف بحثاً عن الطعام ، ويبقى الوزيران فى الكهف فى مناقشاتهما التى انخرطا فيها منذ البداية ، منذ أن أفاقا من نومهما .

وعلى هذا النحو يرتبط الماضى بالحاضر وبالمستقبل بغير فواصل محددة، فليس هناك انفصال بين الحاضر الذى يتحرك نحو المستقبل (أو يتحرك نحوه المستقبل) والماضى الذى تحرك نحو هذا الحاضر، وإنما تتصل الحياة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، اتصالا عضويا حيا، ويتداخل البناء المسرحى ويتطور من الأساس (الضارب فى أعماق الماضى) إلى البناء الظاهر (على سطح الحاضر) تداخلا لا يميز بين ما هو أساس وما هو بناء ظاهر .

وقد كان فى خروج يمليخا من الكهف سبب كاف لخروج سر أهل الكهف إلى أهل المدينة — فهذه الحادثة كانت سببا فى ظهور أمرهم ؛ وعاملا من عوامل خروجهم إلى الحياة واتصالهم بالناس مرة أخرى . وتستمر عملية التداخل بين الماضى والحاضر حتى بداية الفصل الثانى . فالمشهد الأول من هذا الفصل يقوم بوضع أساس شخصية جديدة هى شخصية بريسكا الثانية، فيرسم لنا خطوطها الرئيسية قبل أن تتطور بها الحوادث ، فنعرف مثلا شبهها ببريسكا الأولى التى كانت ترتبط بعهد مقدس حتى ماتت فى سن الخمسين . ثم بدأ الحكيم يربط بين الاثنتين ربطاً بنائياً عندما جعل بريسكا الثانية ترث الأولى فى الصليب الذهبى الذى كان ميشيلينيا قد أهداه إليها .

وبعد ذلك تبدأ الأحداث فى التطور بحضور الملك والحديث عن أسطورة النوم وأسطورة أوراشيما فى اليابان . ويحضر أهل الكهف فى أثناء الحديث إلى القصر فيعتريهم نوع من الذهول لما حولهم ، ويسود جو من الغموض أمامهم ، وتحدث عندئذ مجموعة من المفارقات الناتجة عن عدم إحساس أهل الكهف بأن الدنيا كانت قد تغيرت تماما عما

عرفوها ، وأنه كان قد مضى عليهم نائمين فى الكهف أكثر من ثلاثمائة عام .

ثم يخرج يمليخا إلى غنمه يبحث عنها فهى كل ما كان يمتلكه فى الحياة . وبخروجه استطاع أن يلمس حقيقة المدة التى قضوها فى الكهف ؛ فهو لا يجد غنمه ، بل يجد حياة أخرى غريبة لم يعرفها من قبل . وكذلك يفقد كلبه قطمير كل فرصة للاندماج فى هذه الحياة الجديدة مع أمثاله من كلاب المدينة ، فيحس بالغربة بين هذه الكلاب ، وتنظر إليه الكلاب ذاتها على أنه كائن غريب ، ويكون هذا سببا كافيا للكلب قطمير وللراعى يمليخا لفقدان كل أمل فى معاودة الحياة مرة أخرى فى تلك المدينة الغريبة ، وبين أحيائها الغرباء . ويعود يمليخا وكلبه وقد أدرك حقيقة الفترة الزمنية التى تفصله هو وزميلاه عن هذه الحياة ، ولكنه يفشل فى أن يقنع صديقيه بهذه الحقيقة ، بل إنهما لينظران إليه على أنه أصابه مس من الجنون . وعندئذ يعود الراعى وكلبه إلى الكهف ليستأنفا حياتهما القديمة — إن صح أنهما كانت حياة — ويبقى دور الصديقين مرنوش ومشيلينيا فى مواجهة الزمن ، وفى مدى قدرتهما على الصمود أمامه .

يخرج مرنوش بدوره للبحث عن زوجته وولده فيصاب فى ذلك بخيبة أمل عريضة ، ويعود ليؤمن مع يمليخا بأن هذه الحياة ليست لهم ؛ فكل شىء فيها غريب ، وهم أنفسهم غرباء بالنسبة لهذه الأشياء . وفى هذه المرة ينظر مشيلينيا وحده إلى صديقيه على أنهما قد أصيبا الواحد تلو الآخر بشىء من الجنون . ذلك أنه لم يكن بعد قد تكشفت له حقيقة الهوة الزمنية التى تباعد بينه وبين تلك الحياة ؛ فما يزال دافع الحياة قويا فى نفسه. وقد جاء وقت عرف فيه مشيلينيا حقيقة الأعوام الثلاثمائة ، لكنه لم يشأ أن يخضع لهذه الحقيقة ، لأنه كان يحس بنفسه موفور القوة ، موفور الحيوية ، ويحس أنه يستطيع أن يشارك فى تلك الحياة ، وأن يرتبط ببعض أهلها ،

بريسكا مثلا. ويبقى ميشيلينيا حتى آخر لحظة من صراعه مع هذه الحقيقة — حقيقة الزمن — يأبى الرضوخ لها ويريد — على العكس — الاستمرار فى تلك الحياة. لم يؤثر فيه كثيراً أن يعرف أن بريسكا الأولى كانت قد انتهت منذ أمد بعيد، وأن بريسكا التى أمامه، والتى يتعلق بالحياة بسببها، شخص آخر، فقد كان على استعداد لأن يبدأ مع بريسكا الجديدة هذه حياة جديدة. ولم يعد ميشيلينيا إلى الكهف إلا بعد أن فقد كل أمل فى هذه الحياة، وضاعت عبثاً كل محاولة منه لاستئناف حياة وجدانية جديدة مع بريسكا. عندئذ فقط عاد ميشيلينيا إلى الكهف.

وفى الفصل الأخير نعود إلى الكهف لنلتقى أهله مرة أخرى وقد أصابهم الضعف والهزال وأصابهم نتيجة لذلك حالة شبه جنونية اختلطت فيها عليهم الحقيقة بالحلم، واستغل المؤلف هذه الحالة فى إثارة جو درامى ممتاز، فجعلهم موزعين بين الإيمان بحقيقة خروجهم من الكهف والشك فى ذلك. وقد وصل بهم الشك إلى أنهم تصوروا أنهم كانوا يحلمون أنهم يحلمون. وتأتى بريسكا لكى تموت مع ميشيلينيا فى الكهف بعد أن فقدت الحياة بالنسبة إليها كل معنى حين عرفت أنها ليست إلا صورة لبريسكا الفانية.

وتستمر بعد ذلك تفصيلات خروج الناس وعلى رأسهم الملك إلى كهف القديسين وإقامة بناء عليهم، تماماً كما تنتهى القصة القديمة: «فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم». وواضح أن هذه النهاية التى انتهت بها القصة والتزمها المؤلف فى مسرحيته لا تبدو ضرورية من وجهة نظر البناء المسرحى، فالمسرحية فى الحقيقة تنتهى بذهاب بريسكا إلى الكهف، وموت الجميع. فعندئذ تكون الحلقة قد أقفلت، ويكون المستقبل قد عاد إلى الماضى وامتزجا معاً فى أبدية لا تفنى.

لقد كان أهل الكهف فى الجزء الأول يتحركون بنا نحو الماضى من لحظة حاضرة ، ثم إذا بهم يتحركون بنا إلى المستقبل من نفس اللحظة ، ثم إذا نحن فى النهاية نتبين أننا لم نكن نتحرك — إذ نتحرك نحو ذلك المستقبل — إلا لنعود إلى الماضى . هذا هو الإيقاع فى بناء هذه المسرحية ، ونحسب أنه يتفق تماما مع سياقها الفكرى — كما سنرى .

* * *

وفى العمل المسرحى — كما فى سائر الأعمال الفنية المعقدة البناء — ينبغى أن يتساند البناءان الفنى والفكرى ، أن تتساند الصورة والتجربة . وكما يتكون البناء الفنى للمسرحية من مجموعة مشاهد فكذلك يتحدد البناء الفكرى خلال مجموعة من المواقف التى يتوج كل موقف منها سلسلة من الأحداث الصغيرة . فإذا نحن أردنا أن نلم بالفكرة العامة للمسرحية كان علينا أن نلتمسها من خلال تمثلنا لتلك الأفكار الجزئية التى نصادفها من حين إلى حين .

ونحن لا نمضى كثيراً فى الفصل الأول من المسرحية حتى ننتهى إلى هذه الحقيقة : إننا نعيش لأن هناك ما يربطنا بالحياة ، وأن حياتنا تتحدد فى موقفنا من الناس وصلتنا بهم . فنحن نعيش لأن بيننا وبين الناس علاقات ، وهذه العلاقات هى التى تبعث فينا إرادة الحياة . فإرادة الحياة إذن هى جماع إحساسنا بهذه العلاقات .

يصور لنا هذه الفكرة تصويراً واضحاً مرنوش فى حديثه عن زوجته وولده عندما يقول عنهما : « إنى إنما أحيا بهما ولهما »[1] . فكل ما يربط مرنوش بالحياة هو زوجته وولده ، فإذا لم يكن هناك سبب آخر يربط مرنوش بالحياة سوى زوجته وولده ، فإن حياته تكون عرضة للانقضاء إذا تلاشت من حياته زوجته وولده . ولم يكن من الصعب — أو الغريب —

(١) المسرحية ، ص ١٧ .

أن تتلاشى زوجته وولده من حياته مع مضى الزمن .

كذلك كان كل ما يربط يمليخا الراعى بالحياة هو غنمه . فالحياة بالنسبة إليه هى هذه الغنم . ومضى الزمن كان كفيلا بأن ينتزع منه غنمه هذه فيقطع بذلك كل ما بينه وبين الحياة من علاقة . إنها علاقات زمنية إذن تلك التى كانت تربط مرنوش ويمليخا بالحياة ، وهى — بعد — علاقات ضعيفة ما تلبث أن تنفصم . إنها علاقات لا تقوم على أساس من الحقيقة الجوهرية الباقية ، بل على أساس من الزوال والبطلان .

وقد أتيح ليمليخا أن يعرف ذلك النوع من الحقيقة الجوهرية ماثلا فى الجمال ؛ فالجمال موجود منذ الأزل ، وهو حقيقة باقية خالدة . وقد كان إدراك الراعى لهذه الحقيقة هو وسيلته لمعرفة الله وإدراك قدرته وأبديته . ويمليخا بذلك يمزج المثال الأفلاطونى بالكشف الأفلوطينى . فعندما رأى يمليخا وهو على ظهر الجبل ذات يوم ذلك المنظر الجميل خيل إليه أنه رأى ذلك الجمال من قبل . وإذن فالجمال مبدأ قديم ، وهو مبدأ باق ، يتكشف لنا خلال التأمل ، وهو دليل كاف عند المؤمنين على وجود القوة الأولى الدافعة ، أو على وجود الله .

وبهذا الإيمان استطاع يمليخا أن يستغنى عن علاقاته بالحياة ، فقد اقتنع بحياة أخرى هى حياة الروح .

ويتساوى مع فكرة الجمال هذه فكرة الحب . وهى من الأفكار الأساسية فى هذه المسرحية . فالاتجاه العام فى المسرحية إلى تقرير أن الحياة الوجدانية هى الحياة الحقيقية الجوهرية ، وأن لها البقاء والخلود . ففى الحياة الوجدانية يتجاوز الإنسان كل الحدود والسدود ، وبالحب يستطيع أن يقف فى وجه كل شىء ، وأن يعلو على كل شىء . « إن الحب ليقتلع كل شىء ، حتى الصداقة ، وحتى الإيمان »[1] — كما يقول مرنوش . وفى المسرحية

(١) المسرحية ، م ٣٠

ـبعدـمواقف كثيرة تؤكد هذه الحقيقة فقد اعتنق مرنوش المسيحية لا لإيمان بها ولكن حبالزوجته التى كانت مسيحية . فحبه لها هو الذى دفعه إلى الإيمان بالمسيحية والمسيح . وكذلك أعتنقت بريسكا الأولى المسيحية مع أن أباها دقيانوس كان أكبر عدو للمسيحية . كانت بريسكا تعرف هذا ولكنهالم تعبأ به أمام الحب الذى ربط بينها وبين ميشيلينيا . كانت بريسكا تحب ميشيلينيا ، وكان هذا مسيحيا ، فاعتنقت المسيحية من أجله . ومن ثم كان الرابط الذى ربط بين مرنوش وزوجته ، وبين ميشيلينيا وبريسكا ، أقوى من مجرد الصداقة أو حتى الإيمان .

ويرتبط بهذه الأفكار المحورية فى المسرحية فكرة التصوف . فنحن عندما نفقد العلاقات التى تربطنا بالحياة ، أو يوم لا تتاح لنا فرصة المشاركة فى الحياة على أساس من هذه العلاقات ، عندئذ يكون أمامنا مهرب لا مندوحة عنه، عندئذ يترهب الإنسان ويعيش حياة صوفية إلى حد كبير . حدث هذا لبريسكا الأولى ، فقد صارت قديسة . ولكن لماذا صارت كذلك ؟ لأنها فى الحقيقة لم تستطع أن تحقق علاقتها بالحياة . كان ارتباطها بالحياة ارتباطا بميشيلينيا ، ولم يكن إيمانها بالمسيحية فى المحل الأول ، بل جاء ذلك نتيجة ارتباطها بميشيلينيا . وقد عاشت طوال حياتها تنتظر ميشيلينيا ولم تكن تنتظر المسيح . فلم يكن من الممكن أن تعيش حياتها الطبيعية إلا مع ميشيلينيا . ويوم افتقدته لم تجد بدآ من أن تترهب ، من أن تتخذ صورة القديسات . وينظر الناس إليها على أنها قديسة ، وأنها لم يكن لها أى مأرب فى الحياة ، والحقيقة أنها كانت مرتبطة بالحياة برباط وجدانى وثيق هوما كانت تعبر عنه بالرباط المقدس . فإذا انتقلنا سريعاً لنقف أمام حكم بريسكا الثانية على بريسكا الأولى وجدناها تقول عنها : « لا شك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة لو أنها استطاعت »[1] .

---

(١) المسرحية ص ٤٤

ومعنى هذا أننا لانفر من الحياة إلا عندما نفشل فى أن نعيشها وتذرعنا بهذه الصوفية لا يمكن أن يموه حقيقة موقفنا ، وهو أننا لانستطيع أن نتكيف مع واقعنا . وسواء فى ذلك أن يكون فرارنا منها إلى حياة مثالية أو روحية صوفية أو إيمان متطرف . ومن أجل إبعاد هذه الخرافة كانت بريسكا الثانية حريصة على أن تبعد عن نفسها كل شبهة قداسة أو تصوف حين ألحت على غالياس أن يذكرها للناس فيما بعد — حين يقص قصتها — على أنها امرأة أحبت[1] ، لا على أنها قديسة .

ثم نقف بعد ذلك عند فكرة البعث ؛ فنحن نرى مرنوش فى ثورته الأخيرة وهو يستقبل الموت ينكر أن يكون هناك بعث[2] . غير أن ميشيلينيا لا يأخذ بوجهة نظره ، ويعد ذلك كفراً منه وعودة إلى الوثنية . أما هو فطبيعى أن يميل إلى الإيمان بالبعث ، وبعودة الروح مرة أخرى إلى الحياة. فالموت ليس قضاء مطلقاً على الروح ، وعلى حين يفنى الجسد مع مضى الزمن تظل الروح حية باقية فى عالمها الخاص . وحين تعود الروح إلى الحياة ، وتدب فى الجسد ، لا يكفى هذا سبباً لاستمرار الحياة ، بل لا بد من حساب عامل الزمن حين تستطيع الروح أن تعيش فى جسم إنسان بين الناس . وبغير ذلك لاجدوى من بعث الروح . وقد كانت تجربة أهل الكهف مصداقا لذلك : فهم قد بعثوا بعد نوم طويل كأنه الموت ، بعثوا بأجسادهم ، لكنهم سرعان ما ارتدوا إلى ذواتهم عندما تبينوا عدم قدرتهم على معايشة ظروف الحياة المادية الجديدة التى نزلوا إليها .

وبعد هذا أيمكننا أن نلمس الآن من مجموع هذه الأفكار الاتجاه الفكرى العام للمسرحية ؟.

نحن فى المسرحية بإزاء قوم يبعثون بأرواحهم وأجسادهم لمواجهة

(١) انظر المسرحية ص ١٧٩ (٢) انظر المسرحية ، ص ١٥٦

حياة غريبة لديهم ، والمطلوب منهم ان يعيشوا هذه الحياة . وبعد محاولات مختلفة يرتد الجميع ـ وقد فشلوا في الاستمرار فى الحياة ـ إلى أنفسهم وإلى حياتهم الروحية التي يحيونها بعد الموت . فما معنى هذا الارتداد ؟ ولماذا حدث ؟ ومادلالته ؟ .

إن توفيق الحكيم يرتبط هنا ارتباطاً وثيقاً بالفكر العربى القديم فى جوهره ، إذ يذهب إلى أن حياة الإنسان الباطنة هى الحقيقة . فالذات الإنسانية هى الأصل ، ولها التقدم على العالم الموضوعى ، بل إن الذات هى التى تعطى الموضوع معنى . . . « هذه النزعة قد بدأت مبكرة ، نشاهدها فى الحضارة السحرية العربية نفسها عند القديس أوغسطين الذى جعل الفكر هو الذى يضع الوجود ، وبوساطة وجود الذات أثبت وجود الموضوع »[١] .

وأهم قرار كان على الذات ـ ممثلة فى أهل الكهف ـ أن تتخذه هو ذلك القرار الخاص بحقيقة الزمن . لقد خرج الجميع من الكهف ليواجهوا الزمن . أكان هذا الزمن حقيقة ؟ الذات هى التى تجيب عن هذا السؤال . والذات لا يمكن أن تقر للزمن بقيامة بوصفه حقيقة مستقلة ، مادامت هى التى تعطى الأشياء وجودها . « لقد فقد مرنوش البصيرة . . إنا لسنا حلماً . . لا بل الزمن هو الحلم ، أما نحن فحقيقة . . هو الظل الزائل ونحن الباقون .. بل هو حلمنا . نحن نحلم الزمن ؛ هو وليد خيالنا وقريحتنا ولا وجود له دوننا »[٢] . فالزمن عند ميشيلينيا لا يعبر عن حقيقة ، بل هو خيال ووهم نصنعه نحن . إن الذات هى الحقيقة ، أما الزمان فوهم .

هذا ماقاله ميشيلينيا ، وما يمكن أن يقوله الحكيم نفسه . إن ميشيلينيا

---

(١) الدكتور عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى ، ط ٢ ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٥ ، ص ٩٦ .

(٢) من كلام ميشيلينيا ـ انظر المسرحية ص ١٥٨ .

له فهمه الخاص للزمن ، وهو فهم لم يقره صديقه مرنوش عليه ، ولم يكن ليقره عليه يمليخا . وعلى أساس من مفهوم الزمن يتحدد معنى الحياة ، معنى الوجود الموضوعى ، لدى كل منهم . فالعلاقة بين الذات والموضوع فى قضية أهـــل الكهف ، وما كان من صراع بينهما إنما يفسرها مفهوم ميشيلينيا ومرنوش للزمن.

وقد قلنا إن الحكيم يتجه فى فهمه لفكرة الزمن الاتجاه العربى السحرى القديم ، الذى يرد إلى الذات كل حقيقة ، وإنه يكاد ينطق بهذا الاتجاه من خلال ميشيلينيا نفسه ، لأننا سنجد أن فهم ميشيلينيا للزمن يتفق تماماً فى اتجاهه العـــام مع تلك الفكرة التى تمثلت عملياً فى الإيقاع البنائى الفنى للمسرحية ذاتها ، وهو عمل الحكيم وحده بلا شك .

فما حقيقة مفهوم الزمن عند ميشيلينيا ؟ . وبهذه المناسبة نذكر أن بعض الباحثين خيل إليه أن الحكيم كان مضطربا فى فهمه للزمن ، أهو حقيقة أم وهم [١] . والواقع أنه ليس هناك أى اضطراب إذا نحن نظرنا إلى مفهومى الزمن عند ميشيلينيا وعند مرنوش ويمليخا . فالمسرحية تصور هذين المعنيين للزمن لكى تخلص آخر الأمر إلى وجهتها .

أما ميشيلينيا فالزمن عنده كما رأينا لا يمثل حقيقة قائمة ، وإنما هو تصور عقلى . « إن تلك القوة المركبة فينا وهى العقل ، منظم جسمنا المادى المحدود . . . آلة المقاييس والأبعاد المحدودة ، هو الذى اخترع مقياس الزمن . ولكن فينا قوة أخرى تستطيع هدم كل ذلك .. » [٢]. ولا شك أن ميشيلينيا هنا يتكلم عن قوة الروح أو الوجدان . ومن ثم يرتبط فى فهمه

---

(١) انظر مجلة الحديث فى الموضع الذى سبقت الإشارة إليه ، وكذلك الدكتور أدهم فى كتابه : توفيق الحكيم ص ١١٦ .

(٢) المسرحية ، ص ١٥٨ .

للزمن بالفكرة المقابلة التى تجعل الزمن إنسانياً ، أى لا تجعله شيئا منفصلا عن ذواتنا بل « داخلا فى نسيج الحيوات الإنسانية . ومن ثم فإن معناه لا يتحدد إلا خلال سياق عالم التجربة ، أو خلال سياق الحياة الإنسانية بوصفها المجموع الكلى لهذه التجارب »[١].

ومن هنا نفهم لماذا لم يقم ميشيلينيا وزنا للفترة الزمنية التى تزيد على ثلاثمائة عام ، والتى كانت تفصل بينه وبين أهل المدينة . فهو لم يقم لها وزنا لأنه لا يعترف للزمن بحقيقة خارجية ، ولا يعترف بطريقة قياسنا له لأنها طريقة عقلية صرف ، وهو قبل كل هذا لم يحس فى نفسه بمضى هذا الزمن بل كان يحس برغبة ملحة فى متابعة تجاربه الإنسانية ، بخاصة تجربة الحب التى ما زال قلبه متفتحا لها ، والتى بدأت ذات يوم قبل أن يلجأ إلى الكهف للمرة الأولى . وإذن فليحسب زميلاه والناس الزمن كيفما أرادوا ، فلن يؤثر هذا الحساب والتحديد فى الحقيقة التى تستشعرها ذاته .

لقد خرج ميشيلينيا من الكهف لكى يستأنف تجربة حب . وهذا النوع من التجربة مجاله الوجدان أو القلب لا العقل، وفى الوجدان يمكن أن تتجمع مئات السنين لكى تعبر عن لحظة واحدة هى اللحظة القائمة . فالوجدان — أو الذات — يشكل الزمن تشكيلا خاصاً يوافق التجربة . إنه تشكيل ذاتى يأخذ فيه الزمن صفة النسبية ، « أو هو يتسم بنوع من التوزيع غير العادل ، وعدم الانتظام ، وعدم التماثل فى القياس الشخصى للزمن . وهى صفة تختلف اختلافاً أساسياً عن الوحدات المنظمة والمتماثلة والمتساوية ، تلك التى تميز القياس الموضوعى »[٢] .

من أجل ذلك لم يرع ميشيلينيا لمعرفته حقيقة الأعوام الثلاثمائة ، لأنها بالنسبة

---

(١) Meyerhoff : Time in Literature, p. 4

(٢) Meyerhoff : Ibid., p. 13

إليه لم تكن حقيقة مطلقاً ، وإنما الحقيقة هي تلك التي يحسها في نفسه، وهي أنه يستطيع أن يحب ، ومن ثم يستطيع أن يعيش في الحياة من أجل هذا الحب كائنا ما كانت الظروف الخارجية التي يضطرب فيها الناس. وقد كان لابد لكل فرد من أفراد أهل الكهف أن يرتبط بالحياة بنوع من الرباط، لأن الحياة لا يمكن أن تتحقق في صورتها التامة إلا خلال علاقات الذات بالموضوع. وقد سبق أن رأينا مرنوش يقرر هذه الحقيقة. فإذا كان لابد من ارتباط ميشيلينيا بالحياة، أي ارتباط ذاته بموضوع ، فما طبيعة ذلك الموضوع الذي يمكن أن ترتبط به ، والذي يتمشى مع نظرته السابقة للزمن ؟ الواضح أن هذا الموضوع لابد أن يكون غير زماني ، أو — بتعبير أدق — لا بد أن يكون بمنأى عن التأثر بأي حقيقة موضوعية للزمان . ومن ثم كان ارتباط ميشيلينيا بحب بريسكا . فارتباط ميشيلينيا بالحياة إنما كان من خلال ذلك الحب . أيمكن أن يفلت ميشيلينيا بذلك من حقيقة الزمن الموضوعية ؟ أيمكن أن يتغلب الحب على كل عقبة في سبيل ميشيلينيا لمتابعة تلك الحياة التي هبط إليها من الكهف؟. هذا ما سيتكشف عنه الصراع بين ذاته المحبة ، والزمان من حيث هو حقيقة موضوعية .

أما أن الحكيم نفسه يأخذ بهذا التفسير الوجداني للزمن ، وأنه يتمثل في منطق بناء المسرحية أو في إيقاعه كما قلنا ، فهذا يتضح لنا من خصائص الزمن في التجربة كما عرضناها . فالزمن في التجربة الإنسانية لا يخضع لقياس ثابت ، وهو قبل هذا ليس شيئاً (أو موضوعا) قائماً خارج الذات، فهو ليس حقيقة خارجية ، وإنما هو حقيقة نفسية مرنة . وأبرز صفات الزمن في التجربة الإنسانية تلك الصفة التي تبرز لنا في وضوح مذهب الحكيم في فهم الزمن ، وتطبيقه العملي لهذا الفهم في بنائه المسرحية ، وأعني بذلك صفة الديمومة .

وكل من يقرأ نظرية القديس أوغسطين في الزمن يدرك تماماً مذهب

الحكيم ومدى ارتباطه بالتفكير العربى السحرى (أو الروحانى) من جهة ، ومدى تحقيق هذا المذهب بصورة عملية فى الفلسفة التى تمثلت فى ميشيلينيا وفى الإيقاع فى بناء المسرحية على السواء ـ من جهة أخرى .

كان سانت أوغسطين أول مفكر يقدم نظرية فلسفية بارعة تقوم فى أساسها كلية على التجربة الحالية للزمن ، مرتبطة بالأحوال النفسية للتذكر والتوقع . فقد ذهب إلى أن ما يحدث يحدث الآن ، بمعنى أنه دائماً يكون تجربة ، أو فكرة ؛ أو شيئاً « موجوداً » . ومع ذلك فنحن نستطيع باسم التذكر والتوقع أن ننشئ سلسلة زمنيـــة مليئة بالمعنى ، ومتصلة بالماضى وبالمستقبل . ونحن نعنى بكلمة الماضى إذن مزاولة الذاكرة الحاضرة لشىء مضى ، ونعنى بالمستقبل التوقع الحالى لشىء مستقبل أو المشاركة فيه [١] .

فالماضى إذن غير منفصل عن الحاضر ، وكذلك المستقبل منظور إليه بعين الحاضر . الحاضر هو اللحظة الزمنية المشبعة ، لأنه هو التجربة ، والماضى والمستقبل كلاهما حاضر فى التجربة ، وليسا بذلك تعبيراً عن بعدين ولا عن اتجاهين . الزمن فى التجربة الإنسانية ديمومة واستمرار . البداية فيه لا تنفصل عن النهاية ، إذا صح أن هناك بداية أو نهاية : « بداية مجرى الزمن ومجرى الحياة ونهايتهما يكونان الوحدة التى تشمل الكثرة المذهلة » . يقول إليوت : فى البداية نهايتى ... فى نهايتى بدايتى . وقد عبر جوته عن نفس الوجهة بنفس الكلمات تقريباً فقال : فلتنصهر البداية والنهاية لتكونا شيئاً واحداً . [٢]

هذه الصفة — صفة الديمومة — التى تميز الزمن فى التجربة الإنسانية توضح لنا الأساس الفلسفى لمنطق بناء المسرحية . فقد رأينا — عند تحليلنا

---

(١) Meyerhoff ; op. cit. , P. 8 ، وانظر الدكتور عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى ص ٩٨

(٢) Meyerhoff ff : cit, , p. 40

لهذا البناء — كيف امتزج الحاضر والماضى والمستقبل ، فلم تكن هناك فواصل تحدد هذه الأبعاد الزمنية ، ومن ثم لم تكن هناك فواصل تحدد أبعاد الحركة المسرحية ، وإنما صارت الحركة الواحدة تجربة جزئية حاضرة تشمل الماضى والمستقبل . أما عودة أهل الكهف إلى الكهف فلا تخلو هنا من دلالة . إنهم ينتهون من حيث ابتدءوا ، وكانوا قد ابتدءوا من حيث انتهوا . وهم بذلك يمثلون الدائرة الزمنية الأبدية التى عرفها إليوت وجوته وجيمس جويس وغيرهم .

وهذه الصفة نفسها — صفة الديمومة — بالإضافة إلى الصفات التى سبق أن رأيناها مميزة للزمن فى التجربة الإنسانية، تفسر لنا تشبث ميشيلينيا بالحياة ثم تخليه عنها آخر الأمر . فهو أولا لا يأبه بحقيقة السنوات الثلاثمائة :

« هذه الأعوام الثلاثمائة أو أكثر منها إن هى إلا كلمات ، أعداد ، أرقام . هب أنها مجرد ألفاظ وأرقام لا معنى لها . ماذا تستطيع هذه الأرقام أن تغير من إحساسك بالحياة ؟ هب كل ذلك صحيحا ، إنما أنت الآن فى الواقع أمام حياة ، وأنت لم تزل فتى ... » (١)

ومن ثم تتجمع السنوات الثلاثمائة فى نفسه لكى تعبر عن ليلة ، مجرد ليلة قضاها نائما فى الكهف ، ولعله لو لم ينم هناك لما أحس بهذه الليلة . ثم يستمر ميشيلينيا فى حياته الجديدة ، يدفعه قلبه وعاطفته إلى الإقبال عليها ، وتجد ذاته مجـــالا لتحقيقها عن هذا الطريق . كان فى وجود بريسكا الثانية « موضوع » لذاته ، وكان من الممكن أن تتحقق هذه الذات وتستمر بها الحياة من خلال هذه العلاقة ، هذا التوتر الخصب بين الذات والموضوع ، غير أن نفى حقيقة الزمن الموضوعية فى ذات ميشيلينيا ، وإيمانه بديمومة الزمن وذاتيته جعله يفقد ذلك التوتر كل خصوبة ، ويفقده كل حيوية وقدرة

(١) المسرحية ص ٩٩

خلاقة . ذلك أن ميشيلينيا كان يحب بريسكا الأولى لا الثانية ، وكان يحب بريسكا الأولى فى الثانية . كان يحب صفات روحانية خاصة تميزت بها بريسكا الأولى لم تكن متوافرة فى بريسكا الثانية . ومشيلينيا يبحث عن الأشياء التى أحبها فعرفها ذات يوم فى بريسكا الأولى . إنها لم تمت فى نفسه أو يتقادم بها العهد ، بل هى حية أبدا ، جديدة أبدا . إنها صفات غير زمنية ، أى لا تتغير مع الأيام . وشيئا فشيئا تتكشف الحقيقة ، حقيقة أنه لم تقم بين ميشيلينيا وبريسكا الثانية علاقة حب . والسبب فى ذلك أنه أنكر حقيقة قيام الزمن ، وأنكر نتيجة لذلك كل تغير صادفه فى « الموضوع » — أو فى بريسكا الثانية :

« بريسكا : هيهات لروح أحدنا أن يتصل بروح الآخر .

ميشيلينيا : نعم . . نعم . . بيننا الهوة السحيقة . . هو ثلاثمائة عام .

بريسكا : بل شىء آخر . . قلته أنت الساعة ولن أنساه : إن الأخرى ذات الصوت الملائكى أعمق قلبا وأجمل وداعة وأصفى نفسا ! إذن أذهب إليها يا هذا ، فإن هذا الزمان كما قلت أنت لم يعد فيه صفاء فى النفوس ولا عمق فى القلوب ولا وداعة سماوية ولا شىء واحد من تلك الأشياء التى تحبها . . . » (1)

عندئذ تتلاشى إمكانية الاستمرار فى الحياة ، لأن ميشيلينيا كان مرتبطا بشىء يعيش فى ذاته — لأنه يعيش فى تجربته بكل صفاتها الزمنية الخاصة — ولم يكن يرتبط مطلقاً بشىء تعرفه الحياة ، بموضوع زمانى قائم . فهو حقاً قد التقى ببريسكا الثانية ، لكنه كان متعلقاً بالأولى . وقد أبت بريسكا الثانية أن تكون تمثالا ، وكان ذلك تنبيهاً لميشيلينيا إلى الحقيقة ؛ الحقيقة التى لم يكن يريد أن يعرفها أو يراها ، وهى حقيقة الزمن ؛ لأن رؤيته لهذه الحقيقة معناها موته (2) . غير أنه لم يكن بد من أن تخلص

(1) المسرحية ص ١٣١

(2) انظر المسرحية ص ١٣٤

بريسكا الثانية نفسها من ذلك الوجود الخيالى الذى يفرضه عليها ميشيلينيا ، وذلك بأن تلفته إلى حقيقة الفاصل الزمنى بينهما لفتاً قوياً[1] . وما يلبث ميشيلينيا أن يصدع بالحقيقة ، لا لكى يعاود الحياة على أساس آخر ؛ بل لكى ينسحب من المعركة . يقول لبريسكا : « . . إن بينى وبينك خطوة . . بينى وبينك شبه ليلة . . فإذا الخطوة بحار لانهاية لها ؛ وإذا الليلة أجيال . . أجيال . . وأمد يدى إليك وأنا أراك حية جميلة أمامى فيحول بيننا كائن هائل جبار : هو التاريخ ! نعم صدق مرنوش . لقد فات زماننا ونحن الآن ملك التاريخ . ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكن التاريخ ينتقم . . الوداع »[2] . وهكذا فر ميشيلينيا من الحياة بعد أن فشل فى أن يعيشها . وهو لم يفشل إلا لأنه أراد أن ينشئ علاقة بين ذاته وبين أشياء تعيش فى غير زمان ، أو تعيش فى زمان أبدى لاتعرفه الحياة الواقعة وإنما تعرفه الروح . ولما كان وجود بريسكا الثانية وجوداً زمانياً ، أى متحققاً فى زمان ، فقد كان من الصعب قيام علاقة حيوية بين ميشيلينيا وبريسكا هذه ، ومن ثم لم يقم بينهما ذلك التوتر الخلاق الذى يصنع الحياة . كان لابد للزمن فى وجود بريسكا أن يثبت وجوده ، فكان الصراع بين الزمن وميشيلينيا ، كان الصراع بين الواقع والحقيقة[3] ، وهو صراع انتهى — كما رأينا — بانتصار الزمن من حيث هو واقع ، على ميشيلينيا بما تنطوى عليه ذاته من حقيقة .

وطبيعى عند هذه المرحلة أن تنقلب القيم ، فالزمن الذى كان ينظر إليه على أنه وهم وخيال وحلم إذا به يصير حقيقة ، وإذا بالحقيقة التى كانت راسخة فى نفوس أهل الكهف تتكشف عن خيال وحلم ، ولا ينقذها فى آخر الأمر إلا معنى واحد ، كان لابد من التمسك به حتى

---

(١) المسرحية ص ١٣٥ (٢) المسرحية ص ١٣٧ .

(٣) انظر تحديدنا للحقيقة والواقع فى الفصل الأول من الباب الأول .

لاتتناقض المسرحية مع ذاتها ، سواء من حيث السياق الفكرى أو البناء الشكلى . هذا المعنى هو الحب . فقد أحست بريسكا بحب غريب لميشيلينيا منذ أن رأته وإن أخفت ذلك فى نفسها ، وقد أيقنت بعد أن انتهت علاقتهما الدنيوية بانسحاب ميشيلينيا إلى الكهف أن المسألة لم تكن مصادفة وأن ميشيلينيا إنما بعث لها وبعثت هى له . ولذلك قررت أن تذهب لتستأنف حياتها معه فى الكهف . وهى تصل إلى الكهف قبل أن يفارق ميشيلينيا الحياة ، وعندئذ يبرز الأمل فى استئنافهما الحياة معاً ، ونسمع ميشيلينيا عندئذ يقول : «لست أريد الموت . . . رباه ! أنقذنى . . هاهى السعادة . . ها . . قد قهرنا . . الزمن . . القلب قهر ..»[1] ولكن الأوان كان قد فات . كان من الممكن أن تستأنف الحياة قبل ذلك ، أما وقد قهر الجسد فلتتعانق روحاهما هناك ، فى عالمهما السرمدى ، أو لنقل فليعودا إلى حيث كانا ومن حيث بعثا .

ولعل ارتباط ميشيلينيا فى الحياة قبل أن يفر إلى الكهف أول مرة بحب بريسكا — أى بمعنى أو بشعور — هو الذى جعل له ذلك الدور الكبير فى مصارعة الزمن حين بعث أطول مدة ممكنة . فكثيراً ما يستطيع الشعور أن يصمد أمام الحقيقة المادية الملموسة . أما مرنوش ويمليخا فلم يصمد كثيراً ، لأنهما لم يرتبطا — إلى حد بعيد — بمعنى صرف ، وإنما كانت حياتهما علاقات مادية أو اجتماعية . ومن هنا كان إدراكهما لحقيقة الزمن وتأثرهما بها يختلف تماماً عن إدراك ميشيلينيا لها وتأثره بها .

كان ارتباط يمليخا فى الحياة بغنمه . وهو حين خرج يبحث عنها كان هذا محاولة منه لإعادة التوتر بين الذات والموضوع ، أى إيجاد حياة . أما الذات فهى ذاته ، وأما الموضوع فغنمه ، لكن يمليخا لم يجد الغنم ، وعرف

---

(١) المسرحية ص ١٦٢ — ١٦٣

حقيقة الفترة الزمنية التى تفصل ذاته عن موضوعها ، فلم يجد مناصا من العودة إلى الكهف . لم يقل إن الزمن خرافة ، وإنه يستطيع أن يفرض عليه حقيقته الذاتية الخاصة ، وإنما أدرك بفطرته البسيطة أن الزمن قائم لامشاحة فيه ، لأن آثاره واضحة ، فالناس غير الناس ، والمدينة قد تغيرت معالمها ، وغنمه لاأثر لها .

إنها طريقة أخرى للتفكير فى الزمن تلك التى تتمثل لنا فى موقف مليخا وإلى حدما — كما سنرى — فى موقف مرنوش . « وهى بدورها طريقة مألوفة تماماً . هذه الطريقة هى بناء مفهوم للزمن ليس خاصا ، أو شخصياً أو تحدده التجربة ، بل عاما ، موضوعيا ، أو يحدده (التركيب الموضوعى للعلاقة الزمنية) فى الطبيعة . . . وهو كذلك زمنا العام الذى نستخدمه بمساعدة الساعات والتقاويم إلخ . . لكى نخلق توافقا زمنياً لخبراتنا الخاصة بالزمن من أجل الارتباط والنشاط الاجتماعى . ومميزات هذا المفهوم للزمن هى أنه مستقل عن كيفية مزاولتنا الشخصية للزمن ، وأن له ثبوتا كامنا فى ذاته ، وأهم من كل هذا أنه من المعتقد أنه يدل على تركيب موضوعى للطبيعة أكثر من دلالته على أساس ذاتى للتجربة الإنسانية . »[1]

هذا إذن هو الزمن العقلى . الزمن الذى يدركه العقل ويستطيع أن يفهم الحياة فى إطاره . وهو الزمن الذى انتصر على ميشيلينيا ، لأن ميشيلينيا كان له قلب ولم يكن له عقل ، وهو لهذا لم يصلح للحياة[2] . فماذا صنع مليخا حين أدركه ؟ لم يقاوم ، وانما اعترف بالحقيقة الواقعة . لقد وجد نفسه وحيداً لا يربطه بالحياة سبب ؛ وأحس فى نفسه الهرم وعبء السنين الثلاثمائة[3] . ومنطق هذا الزمن لم يكن من المعقول أن يجد مليخا

---

(١) cit., p. 5
(٢) انظر المسرح
(٣) انظر المسرح

مجالا لمتابعة الحيـاة ، لم يـكن من الممـكن أن يحدث التوتر بين ذاته وأى موضوع ، لأنه لم يعد يرتبط بأى موضوع ، ولا يستطيع أن يفرض ذاته على أى موضوع .

إن الأثر المادى الملموس لفعل الزمن لم يدع لمليخا أى فرصة للمقاومة. وكيف يفرض وجوده على حياة لم تتهيأ لاستقبـاله ؟ . لو أنه عاش لعاش غريباً بين الناس . لقد صنع منه الناس قديساً كصاحبيه ، بل إنهم حسبوه جناً من الجن ، لا يأكل ولا يشرب ولا يأوى إلى سكن . [1] لقد اندثر ماضيه تماماً ، وامحت معالمه ، فإن كان فى نفسه شىء منه فلم يـكن بد من أن يحتفظ به لنفسه . على أنه آخر الأمر ذكرى ضئيلة .

أما مرنوش فقد كان ارتباطه القديم بالحياة يجمع بين المطالب المادية كيمليخا والمطالب المعنوية كمشيلينيا . كان مرتبطا بزوجته وولده ، وكان يريد أن يحمل لولده هدية يدخل بها الفرح على نفسه . فعلاقة مرنوش بالحياة علاقة اجتماعية واضحة . غير أن الزمن لم يترك مجالا لتوتر هذه العلاقة من جديد ، إذ كانت الزوجة وكان الولد قد قضيا منذ أمد بعيد . غير أن مرنوش لم يـكن ليتراجع منذ اللحظة الأولى أمام ضربة الزمن القاصمة كما فعل يمليخا ؛ فزوجته وولده ليسا فى المستوى الذى كانت فيه الأغنام بالنسبة ليمليخا . إنه يحب زوجته بلا شك ، لـكن شعوره نحو ولده كان ذا دلالة معنوية أقوى . ومن أجل ذلك قاوم مرنوش — أو حاول أن يقاوم — الزمن قليلا ؛ لأنه لم يـكن يريد أن يقتنع بأن ولده الأثير إلى نفسه كان قد قضى فى سن الستين منذ زمن بعيد . لـكن مرنوش ما يلبث أن يدرك حقيقة الزمن ، فيقتنع بالعودة إلى الـكهف لاستئناف نومه أو موته الأبدى.
لم يؤمن مرنوش بديمومة الزمن ولحظية التجربة ، أو بأى صفة ذاتية

---

(١) انظر المسرحية ص ٨٠ .

تجعل الزمن وجوداً إنسانياً . وهو من أجل ذلك لم يؤمن بالبعث ؛ لأن عقله الذى أدرك موضوعية من ينكره ، ولأن تجربة البحث التى حدثت لهم قد ثبت له فشلها . لقد كان ميشيلينيا هو الذى أوهمهم بأنهم فى حلم ، « والحلم وحده هو الذى يستطيع فيه الإنسان أن يعيش مئات الأعوام دون أن يشعر بمرها »[1] ، غير أن الحقيقة قد أثبتت بطلان هذا الحلم وانتصرت عليه .

☆ ☆ ☆

هكذا حاول أهل الكهف بالتحرر من سلطان الزمن ، والعودة إلى الحياة بأرواحهم القديمة وبأسطورتهم القديمة ، حاولوا أن ينكروا حقيقة الزمن فكانوا بذلك حرباً على أنفسهم ، فبغير الزمان لا يمكن أن يتحقق وجود ، أى وجود فى العالم ؛ فالزمان هو العلة فى تحقق الوجود[2]. ولما كانت محاولة أهل الكهف قائمة فى أساسها على فرض وجود لهم خارج الزمان وفوق الزمان فقد صار من المستحيل عليهم البقاء فى حياة لا يستقيم فيها الوجود بغير امتزاج بين وجودهم الذاتى والحالة الزمنية . إن التوتر اللازم بين الذات والموضوع لقيام الحياة لم يتم ، لأن عنصر الزمن كان مفقوداً أو مهملا . ومن أجل ذلك ارتد أهل الكهف إلى الكهف ؛ وانسحبوا من الحياة التى لم يتحقق لهم فيها وجود .

وهكذا تنسحب الأسطورة من الميدان لكى تنتصر الحقيقة الواقعة . وتنسحب معها الأحلام والخيال والقداسات جميعاً لكى تعيش فى عالمها الذى هى به أحق وأولى[3] .

---

(١) المسرحية ص ١٤٦ (من كلام ميشيلينيا) .

(٢) انظر الدكتور عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودى ص ٢٣٩ .

(٣) انظر المسرحية ص ١٢٦ .

هذه هي فكرة الحكيم في هذه المسرحية ، وهذا هو هدفها . ومن عجب أن بعض الباحثين المعاصرين رأى فيها نزعة انهزامية سلبية[١] . والحق أنهم نظروا إلى المسرحية أو إلى فكرتها من وجه آخر لا من وجهها الحقيق . ولست هنا في مجال دفاع أو تحمس ، فتحليلنا السابق للمسرحية يؤكد لنا عكس هذا الرأى . وأعجب من هذا — بعد ذلك — أن نجد فهم النقاد الأوربيين للمسرحية — وهو فهم موضوعى واسع الأفق — يقف ضد ذلك الرأى . فدعوة الحكيم الواضحة ، أو هدفه من هذه المسرحية هو — فى غايته الاجتماعية — « القضاء على الوهم الذى طالما داعب خيال الشرق ، وزين له أنه يمكن أن يحيا حياة كأنها الأسطورة السرمدية ، حياة خارج حدود الزمان . . فإذا نظرنا من الزاوية الجديدة التى يقدمها لنا توفيق الحكيم وجدنا أنه لم يبق لنا غير العالم التاريخى ، وغير الزمان الذى تحدده الولادة الأولى والموت الأخير من طرفيه . لن تستطيع الأسطورة أن تقف أمام سلطان الزمن والتاريخ ، (أى الواقع) ، وإن هى حسبت أنها انتصرت عليها فقد خدعت نفسها بالباطل ؛ ولا أمل للإنسانية إن هى أفلتت من أسر الزمان »[٢] .

وعلى هذا فالنظر إلى عودة أهل الكهف إلى الكهف على أنه هروب وانهزام أمام الحياة ، وأننا فى حاجة إلى الأدب الدافع المثير ، نظر قائم على غير أساس ؛ لأن أول ما يعترض تحقيق مثل هذه الغاية من أهل الكهف بصفة خاصة هو أن تسقط المأساة أو تفقد القصة عنصر المأساة فيها .

---

(١) انظر مجلة الحديث ، السنة الثامنة ، عدد ٢ ، ص ١٨ وكتاب « فى الثقافة المصرية » للدكتور عبدالعظيم أنيس والأستاذ محمود العالم . ص٨٣ وما بعدها ، والدكتور عبد القادر القط فى كتابه « فى الأدب المصرى المعاصر » ، ص ٧٣ — ٧٤ ، والدكتور إسماعيل أدهم فى كتابه : توفيق الحكيم ، ص ١١٧ يؤكد فساد هذا النقد .

(٢) جورج ألبير آستر : مسرح توفيق الحكيم الفلسفى ، مجلة الآداب ، يولية ١٩٥٧ ص ٣٧

وحياة أهل الكهف تعبر فى جوهرها عن مأساة ، وعودة أهل الكهف إلى الكهف — وهو يقابل هزيمة البطل فى نهاية كل مأساة — ضرورة ملزمة ، سواء من الناحية الفنية أو الموضوعية . ولم يقل أحد إن هزيمة البطل فى المأساة هى دائما الغرض الذى ترمى إليه المأساة وإلا عد كل الأدب المأساوى أدباً انهزامياً يقوم ضد الإنسان ، وإنما تفهم المأساة من جهة الصراع فيها ومدى جوهريته بالنسبة لحياة الإنسان . ومن هنا كان الحكيم واضحاً حين جعل الزمن ، أو التاريخ ، أو الواقع ، ينتصر على الوهم والأسطورة والفكرة المجردة . فإذا فهمنا ذلك من المسرحية — سواء بطريقة مباشرة أو غيرمباشرة — كان ذلك حسب العمل الأدبى الذى يفتح أمامنا طريق النظر دون أن يلزمنا بخط السير .

الفصل الثاني

الإنسان والمكان

حاول أهل الكهف أن يفرضوا لأنفسهم وجوداً أبدياً داخل حدود الزمان ففشلوا ، لأن الإنسان هو ابن الزمان الذى يعيش فيه ، ولن يقوم له وجود مالم يحدث التوتر الضرورى بين ذاته والوجود الخارجى ، أو الوجود الموضوعى للزمان . وقد رأينا كيف انتهى صراعهم للزمان إلى الهزيمة والانسحاب من الحياة ، وتمثلت بذلك مأساتهم .

غير أننا لو أمعنا النظر فى موقف أهل الكهف من الحياة لوجدنا أن الزمن لم يكن وحده هو العامل الحاسم فى تحديد هذه العلاقة ، لأن الزمان الذى انتصر عليهم لم يكن زماناً مجرداً ، ولو كان كذلك لربما انتصر أهل الكهف وفرضوا لأنفسهم الحياة التى يرجونها ، وإنما كان زماناً متلبساً فى المكان . فكل ما كشف به الزمان عن نفسه كان تغييراً شمل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة ، أى المكان ، فالتغيير الذى أصاب المكان من محايثة الزمان له هو الذى واجه أهل الكهف ، وهو الذى ردهم . كل ما فى الأمر أن هذا التغيير كان منظوراً إليه على أنه أثر للزمان أو أنه بفعل الزمان ، ومن ثم كان الزمان هو الطرف البارز فى مأساة أهل الكهف ، ولو شئنا الدقة قلنا إنه الزمان المتمكن — أى الملابس للمكان .

ويبدو أن ارتباط مفهوم الأبدية بالزمان هو الذى جعل أهل الكهف يتصورون أن غريمهم هو الزمان ولا ينظرون إلى العنصر المكانى الملابس له . ولو أنهم تصوروا الأبدية مرتبطة بالمكان كذلك لكان دفاعهم عن هذه الأبدية المكانية قبالة المكان المتناهى ، تماماً كما دافعوا عن الأبدية

الزمانية قبالة الزمن المتناهي . وهذه اللانهائية الزمانية هي التي جعلتهم — في الواقع — يتصورون قيام الزمن مستقلا عن المكان ، وينظرون إليه بمفرده على أنه غريمهم .

أحقاً ينفصل الزمان عن المكان كما تصور أهل الكهف ؟ . أو بعبارة أخرى أيقوم الزمان منفصلا عن المكان ؟. وعندئذ يمكننا أن نتصور نوعين من الصراع مختلفين ومستقلين بين الإنسان والزمان من جهة ، وبينه وبين المكان من جهة أخرى ؟ .

في مسرحيات أخرى للأستاذ الحكيم نجـــد منه اهتماماً بإبراز ذلك الصراع بين الإنسان والزمن ، مؤكداً أن الزمن عامل حاسم في موقف الإنسان من الحياة ، وأن الزمن يفرض نفسه على الإنسان . يصنع ذلك في مسرحيته « لو عرف الشباب » وفي مسرحيته الأخرى « سر المنتحرة »، ليؤكد في كل حـــالة أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا في زمانه ، وأن محاولة الانفلات من هـــذا الزمان محاولة أساسها الوهم ، ونهايتها الفشل المحقق .

غير أن الحقيقة في هذه المسرحيات التي يعالج فيها الأستاذ الحكيم قضية الزمن في حياة الإنسان هي أنه لا يتحدث عن الزمن إلا من حيث آثاره ، وهذه الآثار لا يمكن تلمسها مطلقاً إلا متحققة في المـــكان . فشخوص الحكيم إذن في هذه المسرحيات الثلاث كانت في الواقع إنما تواجه الزمان المكاني . كل ما في الأمر أن قضية الزمان تبدو عادة أكثر بروزاً نظراً لاهتمام الإنسان بها أكثر من قضية المكان (وهذا واضح في ميدان النظر الفلسفي بصفة خاصة) مما انعكست آثاره في الأعمال الأدبية الحديثة .

غير أن الحقيقة أن الزمان غير منفصل عن المكان ، وأن قضية

الإنسان لا تختلف إذا قلنا إنه فى صراع مع الزمان أو مع المكان .. على أساس أن نفهم من الزمان الزمان المكانى ومن المكان المكان الزمانى .

وقد أدرك هذه الحقيقة الفيلسوف والشاعر ، الفيلسوف بتفكيره والشاعر بتجربته .

أدركها وأكدها ألكسندر حين قال : « إن قليلا من النظر المتأمل يكفى لبيان كيف أنهما (أى الزمان والمكان) يعتمد الواحد منهما على الآخر ؛ ومن ثم فليس هناك مكان بلا زمان كما ليس هناك زمان بلا مكان ، تماما كما أن الحياة لا تقوم بغير جسم ، والجسم لا يستطيع أن يؤدى وظيفته من حيث هو جسم حى دون الحياة ، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زمانى والزمان مكانى [١] » . وقد رتب على ذلك أنه « ليست هناك لحظة زمانية بغير موضوع فى المكان ، ولا موضع فى المكان بغير لحظة زمانية . . . فالموضوع يتمثل فى لحظة واللحظة تشغل موضعاً . وليس هناك تلك الأشياء التى يقال لها مواضع أو لحظات تقوم بذاتها ، كل ما هناك لحظات موضعية أو أحداث صرف [٢] » .

وإذا كان الزمان بالنسبة للمكان هكذا كالروح بالنسبة للجسم فإن معنى ذلك أنهما يكونان معاً وحدة حيوية لها صفاتها الخاصة الجديدة . . وهذه الصفات الجديدة ليست مجموع الصفات الزمانية والصفات المكانية. وإنما هى صفات ذات طبيعة موحدة ؛ تماماً كما أن الكائن الحى ليس مجموع صفات الروح والجسم وإنما تستقل صفاته عن صفات هذين العنصرين مستقلين . والاتجاه العام عند ألكسندر إلى تأكيد هذه الوحدة بين الزمان

---

(١) S. Alexander : Space, Time and Deity; Macmillan, London London 1934. vol. 1, p. 44.

(٢) Ibid; p. 48.

والمكان على أساس أنها ضرورة : فالزمان والمكان يرتبطان [عنده] ارتباطاً قوياً لا من الناحية النفسية والطبيعية فحسب ، بل من الناحية الوجودية Ontologically كذلك . »[1] .

وقد كان من هذا المزيج تلك البنية الزمكانية (الزمانية المكانية Space - time) التي تعبر عن الوجود المتشيء ؛ أو الشيء الموجود أو القائم ، أو لنقل عن المكان المتزمن . غير أن المألوف في الحياة العادية — فيما يبدو — أننا لا ننظر إلى هذه البنية الوجودية هذا النظر ، وإنما الأغلب — ولعل ذلك لداعي السهولة في التناول — أننا ننظر إلى الزمان والمكان على أنهما مستقلان وإن كانت بينهما علاقة . وألكسندر نفسه « لا ينكر أننا أكثر إلفاً من الناحية النفسية للزمان والمكان عن الزمكان . »[2]

وهذا الذي ألفناه في النظر إلى الزمان والمكان من الناحية النفسية هو الذي تمثل في تجربة الشاعر العربي القديم حين قال بيته المشهور :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فالشاعر هنا لم ينفصل مفهوم الزمان عن مفهوم المكان لديه ، بل لقد أدرك تداخلهما أو على أقل تقدير ما بينهما من علاقة . فالليل توقيت زمني هو بالنسبة إليه في حكم المستقبل لأنه لم يدركه بعد إن كان لا بد — من حيث هو مستقبل — أن يدركه . والمنتأى تحديد مكاني يتضمن معنى البعد . وعلى هذا البعد التقى الزمان والمكان في نفس الشاعر ، فاستقر في نفسه أنه لا مهرب له ، لا من الزمان ولا من المكان ، لأن الزمان هنا قد قيد المكان

---

(١) M. F. Cleugh : Time, and its importance in modern Thought; Methuen & . Co., London, 1937, p. 129.

(٢) Ibid ; p.135

(الليل قيد المنتأى) . ومن هنا ارتبط البعد المكانى بالبعد الزمانى ، ولم يستطع الشاعر أن يتمثل واحداً منهما مستقلا عن الآخر . كان يستطيع أن يقول مثلا : فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن الليل بعيد ، وعندئذ يكون مفهوم الزمان وحده هو الذى حدد موقف الشاعر . غير أنه قال فى الحقيقة — أو كأنه قال — فإنك كالزمان الذى هو مدركى وإن خلت أن المكان (أى مكان هذا الزمان) بعيد . ومن هنا كان إدراك الشاعر لذلك ارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان ، ومن خلال تجربته لا من خلال مجرد النظر ، فلم يقم الزمان وحده أو المكان وحده فى هذه التجربة . لقد شاء الشاعر هنا الانطلاق فى الزمان فعاقه المكان ، تماماً كما حدث لأهل الكهف . وكل ما هنالك من فرق هو أن الشاعر كان أكثر بصراً بحقيقة المكان فلم يغامر ، فى الوقت الذى أغلق فيه أهل الكهف عيونهم عن الصفة المكانية للزمان فغامروا .

وعلى هـــذا نستطيع أن نقول إن الأستاذ الحكيم حين كتب أهل الكهف واختار لها قضية الزمن فى حياة الإنسان — كما صنع فى غيرها من المسرحيات — لم يشأ أن يمزج فى تجربتهم الزمان بالمكان ، وإن كان الواقع أن الزمان الذى ناضل أهل الكهف ضده هو الزمان المكانى . وكذلك كان موقفه — كما سنرى — فى مسرحية « شهر زاد » ، إذ اختار هذه المرة قضية المكان فى حياة الإنسان وجعل لها المكان الأول . وهو إذ يصنع ذلك عن وعى يكشف لنا عن منهج تحليلى تصح فيه النتائج بالقياس إلى التحليل ولا تصح بالنسبة للواقع ، إذ الواقع الإنسانى لا يعرف الزمان وحده والمكان وحده ، والإنسان لا يواجه هذا مستقلا عن ذاك ، بل إنه فى جهاده المستمر لتحقيق وجوده إنما يرتبط بالزمان والمكان معاً دائماً فى توتر خلاق .

ومهما يكن من أمر فينبغى أن نمضى الآن إلى الوجه الآخر من قضية

الزمان فى حيـــاة الإنسان ، وهو قضية المكان كما صورها الحكيم فى « شهر زاد »

* * *

و « شهر زاد » مسرحية يغلب عليها الطابع الشعرى ، ولذلك يصعب تلخيصها . على أنها لا تختلف فى إطارها الأساسى عن الصورة الشعبية المعروفة ، وهى أن شهر زاد استطاعت بقصصها الجميلة الشائقة أن تصرف شهريار الملك عن جريمته التى دأب عليها منذ أن صادف عبداً فى فراش زوجته الأولى فقتله وقتلها معه ؛ إذ ظل من يومها يبنى كل ليلة بفتاة عذراء حتى إذا طلع النهار طوح برأسها . فبهذه القصص استطاعت شهر زاد أن تشفى نفس الملك وترده إلى العقل .

وأدباؤنا المعاصرون الثلاثة الذين استخدموا هـــذه القصة فى أعمال مسرحية ، وهم توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة ، قد احتفظوا جميعاً فى مسرحياتهم بشخصيتى شهر زاد وشهريار وبالدور الذى قامت به الأولى بالنسبة للثانى . غير أنهم افترقوا بعد ذلك فى اختيار الشخصيات الجانبية . وكذلك الأمر بالنسبة لإطار الحوادث ؛ فقد اختار كل منهم نقطة لبداية مسرحيته تحركت منها الأحداث إلى النهاية . فالحكيم مثلا قد بدأ المسرحية بعد انقضاء ألف ليلة وليلة على ارتباط شهريار بشهر زاد ، أى بعد أن انتهت قصصها ، فى حين نجد باكثير فى مسرحيته « سر شهر زاد » يبدأ من البداية ، وأعنى بالبداية هنا حياة السعادة التى كان شهريار يعيشها فى كنف زوجته الأولى بدور ثم حادثة العبد الأسود معها (وإن كان باكثير قد وجه هذه الحادثة توجيهاً آخر) ، ثم وقوع الاختيـــار على شهر زاد ضمن العذارى التى صار الملك شهريار يختـــارهن ليقضى مع كل واحدة ليلة .. الخ .

أما عزيز أباظة فقد بدأت مسرحيته (الشعرية) المسماة «شهريار» فى أثناء الليالى - ليالى شهر زاد مع الملك شهريار . ومن غير شك كان لكل إطار من هذه الأطر أهميته الخاصة فى توجيه فلسفة المسرحية ، غير أننا نستطيع فى اطمئنان - بعد دراسة هذه المسرحيات الثلاث - أن نؤكد أن مشكلة المكان لم تبرز فى واحدة منها كما برزت فى « شهر زاد » الحكيم . فباكثير وضع نصب عينيه ما يمكن أن يسمى « عقدة شهريار » . وكان هدفه — فيما أرى — هو تحرير شهريار ، وقام هذا التحرير على أساس نفسى ، إذ جعل الحادث المشئوم — حادث خيانة زوجته الأولى بدور له — يأخذ معنى آخر غير معنى الخيانة الذى استقر فى نفس شهريار ، وكان السبب فى عذابه وعذاب الناس معه ، فقد جعل باكثير هذه الحادثة محاولة من جانب بدور لامتحان حب شهريار لها ومدى غيرته عليها . فبدور هى التى دبرت الحادث ، ولم يكن فى تقديرها أنه سيتطور إلى القضاء عليها وعلى العبد جميعا . غير أن شهريار يتغير بعد هذا الحادث ويتغير موقفه من النساء ومن الحياة بعامة ، ويمضى فى تقتيله العذارى حتى يأتى دور شهرزاد فتصرفه بقصصها عن سفك دمها ودم العذارى الأخريات معها وإن لم تستطع أن تصرف باطنه عن التفكير فى حادث الخيانة . ففى اللاشعور كان الحادث ضاربا بجذوره ، فكان شهريار يستيقظ من نومه كل ليله - دون أن يدرى - فيجرد سيفه ويذهب إلى حجرة بدور ليقتل شبحها وشبح العبد معها ثم يعود ، وعلى هذا لم تستطع شهر زاد أن تحرر نفس شهريار وإن هى حررت عقله . وهى لكى تحرر نفسه كان لا بد لها أن تلقى فى روعه أن الخيانة فى ذلك الحادث لم تكن حقيقة . ولذلك نجدها تدبر حادثا كالحادث نفسه ، مع تغيير طفيف لكنه تغيير جوهرى ، إذ ألبست إحدى جواريها ملابس زوجها العبد ، حتى إذا ما ثارت نفس شهريار ، وبدا يشك فى شهر زاد نفسها ويوجه إليها السباب ، وجرد سيفه لينقض على العبد ، تكشف له

التدبير ، وأدرك أنه إنما تجنى على بدور وهو يعرف أنها كانت بريئة . لقد قتلها لأنه كان يريد الخلاص منها لا لأنها خانته مع العبد . هذه هى الحقيقة . وقصة الخيانة ليست إلا تبريراً نفسياً لرغبته فى التخلص منها والانطلاق فى شهواته وملذاته . لقد كان شهريار مذنباً وإن كان هو قد حاول إبعاد الذنب عن نفسه . وأحلامه التى كان يقوم ليقتل فيها شبحى بدور والعبد لم تكن إلا محاولة من شعوره الباطن لإبعاد الذنب الذى جناه عن أن يصل إلى ضميره . « . . . كنت تطلب الملكة بدور لتسوغ قتلها لنفسك حتى لا يؤنبك ضميرك فيكدرك عليك الصفو الذى كنت فيه »[١] . وكان تدبير شهرزاد لنفس الحادث على النحو الذى صنعته تفجيراً لجرح شهريار الذى اندمل على فساد ليخرج ما فيه من الأذى حتى يندمل على طهارة ونقاء . وكأن باكثير هنا يعكس فكرة « هيدجر » فى الذنب ؛ فشهريار لم يستطع أن يعود إلى ذاته الأولى مع بقاء شعوره بذنبه ، وكان لابد لتحرير ذاته من التخلص من حالة الشعور بالذنب ، وعندئذ لابد من البدء بإشعار الذات بهذا الذنب على نحو واضح من خلال الضمير ، ثم يأتى بعد ذلك تخليص الذات عن طريق إرضاء هذا الضمير . وهيدجر يقول : « فى الضمير يستدعى الوجود ذاته[٢] » . وبوبر يعقب على ذلك بقوله : « إن الوجود الذى لم يستطع أن يصل نتيجة ذنبه إلى كينونة يستدعى ذاته لكى تتذكر الذات ، لكى تحرر ذاتها فتصير ذاتاً ، لكى تخرج من « لا واقع » الوجود إلى « واقعه »[٣] » . ولذلك نجد رضوان الحكيم بعد أن تكشف لشهريار

---

(١) المسرحية ، ص ١٣٥ ، من كلام رضوان الحكيم إلى شهريار .

(٢) Martin Buber : Between Man and Man;tr . by Ronald Geogor Smith, Kegan Paul , London , 2 nd . impr . 1947, p . 165 .

(٣) Ibid., p. 165.

ذنبه وتأذى ضميره يشير عليه بأن يكفر عن هذا الذنب بأعمال خيرة إيجابية . وبذلك يعود شهريار إنساناً سوياً من جديد . ثم يقرر الابتعاد عن القصر بكل ذكرياته،والخروج إلى الحياة فى رحلة كرحلات السندباد ، وتخرج معه شهرزاد كذلك .

وهكذا ابتعد باكثير تماماً عن قضية المكان .

وأما عزيز أباظة فلم ينصرف تماماً مثل باكثير عن مشكلة المكان . وقد ركز اهتمامه على علاقة الملك شهريار بالشعب وبوزرائه ورجال بلاطه ، مبيناً كيف أن شهرزاد — رغم ماتبذله فى لياليها معه — لم تستطع أن تقضى تماماً على نزواته وحبه للدماء تسفك من وقت إلى آخر . فسوء حال الناس كانت نتيجة لسوء حال ذلك الملك منذ أن خانته زوجته مع العبد . ولسنا هنا فى مجال التقدير أو الحكم ، إلا أن تكلف الحديث عن سوء حال القصر وسوء حال الشعب من خلال هذه القصة على النحو الذى قدمه المؤلف كان واضحاً ، حتى إنه ليغطى على جرهر الصراع فى المسرحية ويذهب بمعالمه . ومن الضرورى هنا الإشارة إلى أن باكثير قد عكس الصورة الاجتماعية نفسها فى مسرحيته ، ولكن دون أن يتكلف لها شيئاً ، أو يتركها تطغى على جوهر المسرحية .

على أننا قد نستطيع من استجلاء صورة شهريار عند عزيز أباظة أن ندرك محوراً للمسرحية لعله أن يكون المحور الذى أراد إليه المؤلف . فشمس — وهى بمثابة أم شهريار — تحدثنا عن صورة الحياة التى صار إليها أمر شهريار ، وتفسرها ، ثم تشير بالعلاج :

إنه شر مجبر ، شر نفس   فدحتها فواجع الأقدار

فمضت فى جراحها تنشد اللذ   ة عبا من الدم الموار

لو مسحنا أقذاءها انقشع اللـــيل فعادت مجلوة كالنهار(١)

فشهريار مجبر فيما يرتكب من شرور ، وهو ينشد اللذة يداوى بها جرحه ، ولا نجاة لهذه النفس إلا أن تزال شرورها فتعود نقية .

وشهريار نفسه يؤكد لنا هذه الجبرية ؛ فعند ما تذكره شهرزاد بالسماء — وقد رأت عسفه مع أبناء الشعب واضطهاده وتعذيبه لهم — يقول لها :

أمنذرتى بعقاب السماء ؟ لقد رضت نفسى فلم تأتمر
وما لى أسأل عن جهلة إذا سلب الله منى البصر

وعلى هذا النحو يبدو شهريار شخصية مغلقة ، لا نكاد نحس بالدور الذى يمثله ، إلا أن يكون الإنسان الذى اضطرته الظروف لأن يكون شريراً . ولذلك تبدو الأبيات التالية لهذين البيتين نقلة نفسية غريبة لا ترتبط بما قبلها إلا بتعسف . فشهريار يستمر فيقول :

وددت لو انى ركبت البحار إلى مجهل مقفر لم يزر
أخوض له عبر أثباجها روابى منهارة المنحدر
وأطوى الفيافى فيها السباع وفيها الأفاعى وفيها البشر
فأقضى به العمر بين المقام إذا ما اطبانى وبين السفر
ولكن هيهات هجرت الديار فهل تهجر النفس هذا المدر(٢)

فشهريار هنا رجل أخذته الحماسة حتى صار كالسندباد فى تشوقه الدائم إلى الرحلة والمغامرة . وهو هنا يريد بهذه الرحلة الانطلاق بنفسه من قيد المكان ، من قيد الجسم ، من قيد الطين الذى لوثت به .

وهذا الأمل الذى حدث به شهريار نفسه فى أوائل المسرحية هو الذى تحقق فى نهايتها بعد أن وفقت شهرزاد فى أن ترد إليه عقله . ويبدو أن فكرة التكفير عن الذنوب كانت علاجه ، إذ نجده فى نهاية المسرحية يقول :

(١) المسرحية ص ٩ .
(٢) المسرحية ص ٣٣ .

. . . سأمضى ضارباً فى تخومها   عتادى وأزوادى بصيرة فاحص
أطوف ببيت الله ثم تقودنى   نجومى فأقفوهديها غيرنا كص[1]

ففى زيارته لبيت الله تكفير عن ذنوبه ، وتنقية لنفسه ، ثم فى أسفاره تحصيل للحقيقة عن طريق عقله الفاحص لكل شىء .

وإذا لم نستطع أن نجمع خيوط هذه المسرحية حول هدف واحد فلنا العذر ؛ فالمؤلف نفسه فى المقدمة التى كتبها لهذه المسرحية لم يستطع أن يصور لنا القضية التى تدور حولها المسرحية . أما مسألة التلميح بمفاسد الحياة فى القصر وفى الحكومة والتعريض بسياسة الملك آنذاك فشىء آخر لم يكن يستدعى قصة شهرزاد بصفة خاصة .

* * *

ونعود إلى « شهرزاد » الحكيم لأنها المسرحية التى جعل المؤلف فيها نصب عينيه مشكلة المكان ، فارتبطت بها شخوص المسرحية وأحداثها . وليس يخفى على قارىء المسرحية أن الهموم التى تعتصر نفس شهريار كلها كانت ترجع إلى المكان الذى كان يحس بنفسه سجيناً فيه .

أيمكن أن يكون « المكان » حقا سجنا للإنسان ؟ هكذا كان بالنسبة لشهريار ، ولو لم يكن كذلك لما قامت المأساة . إن شهريار لم يشأ أن يحقق ذاته فى حدود المكان الزمانى وإنما تاقت نفسه إلى نوع آخر من المكان فتلاشى بذلك من حياته إمكانية التوتر بين الذات والموضوع ، أو لنقل إمكانية الحياة فى نطاق الحقيقة الواقعة .

كان شهريار قبل أن يعرف شهرزاد جسداً بلا قلب ، كان شهوة عارمة ولا شىء غير الشهوة . كان فى أقصى الطرف من حياة الإنسان حين يرتبط

---

(١) المسرحية : ص ١٠٧ .

بالطين وباللحم . وهو من أجل ذلك كان وجوداً معطلا . إذا صح أنه كان وجوداً على الإطلاق :

« الوزير : إنك فعلت أكثر من هذا : إنك بعثته .

شهر زاد : أميتاً كان هو ؟

الوزير : كان أكثر من ميت . كان جسداً بلا قلب ، ومادة بلا روح

شهر زاد : وماذا ترانى صنعت به ؟

الوزير : خلقته من جديد [1] »

قصت عليه شهر زاد قصصها التى استمرت ألف ليلة وليلة فأخرجته من همجيته ، ولكن إلى أى شىء أخرجته ؟ إنها لم تصنع منه إنساناً عادياً ، إذ انتقلت به تلك الأقاصيص من النقيض إلى النقيض . لقد جعلت منه لغزاً محيراً ؛ إذ تغيرت نظرته إلى الحياة ، وكأنما كشف لبصيرته عن أفق آخر لا نهاية له . . . فهو دائما يسير مفكراً ، باحثاً عن شىء ، منقباً عن مجهول [2] . . » . كل شىء بالنسبة إليه صار موضع تفكير ، سواء فى ذلك أكبر الأشياء وأصغرها . ولا غرابة عندئذ إذ يبيع جلاده سيفه لأبى ميسور صاحب الخان حيث يتعاطى بثمنه بعض المخدرات . لقد كانت مهمة الجلاد فى حياة شهريار قد انتهت فلم يعد به حاجة إليه . انتهت قصة العذارى والتطويح برءوسهن مع الصباح ، ولم تعد حادثة خيانة زوجته الأولى تثير فيه روح النقمة والتشفى ، بل صار كل ذلك منه موضع نظر وتأمل ، مجرد نظر وتأمل .

كان شهريار قد شبع من الأجساد فلم يعد يتشوف إليها ، وكذلك شبع

---

(١) المسرحية ص ٤٩ .

(٢) المسرحية ص ٥٢ .

قلبه من حب شهر زاد فلم تعد نفسه تهفو إليها وإن لم يكرهها . لقد فقد شهريار الشهوة ، كما فقد الحب والكراهية على السواء . « إنى براء من الآدمية ، براء من القلب ، لا أريد أن أشعر ، أريد أن أعرف »[١] .

فإذا كانت شهر زاد قد نجحت فى أن تقصيه عن حياة الهمجية ، وعن الانهماك فى حياته الجسدية، فإنها فى الحقيقة لم تحتفظ به لنفسها ، إذ لم يعد ينفعل بجمالها ولا يهفو بعاطفة نحوها .

« شهريار : ... لن أعود إلى جسدك الجميل . لن يسكرنى ريق ثغرك، ونفح شعرك ، وضمات ذراعيك . شبعت من الأجساد ، شبعت من الأجساد . .

شهر زاد : أصبحت لا تشعر .

شهريار : لا أريد أن أشعر . كنت قبل أشعر ولا أعى . . اليوم أنا أعى ولا أشعر، كالروح »[٢] .

فماذا صارت شهر زاد إذن بالنسبة إليه ؟ لم تعد جسداً جميلا كما كان العبد يرى فيها ، ولم تعد قلباً كبيراً كما كان الوزير المحب يرى فيها ، وإنما تمثل شهر زاد عند شهريار الروح المنطلق فى الطبيعة . إنها «عقل عظيم[٣]» ، إنها السر الكامن فى الطبيعة ، إنها كالطبيعة تماماً . « تبدى لنا من حسنها وتحجب عنا سرها »[٤] .

لقد صارت بالنسبة إليه لغزاً يستعصى فهمه . وقد خيل إلى شهريار أنه لن يدرك ذلك السر ، ويحل ذلك اللغز ، إلا اذا استطاع أن يكون فكراً محضاً ، ان يكون روحاً بلا جسد . فهو لم يكن ليتحد بذلك العقل الكبير إلا إذا كان هو نفسه عقلا كبيراً ، إلا إذا تخلص من كل علاقاته

(١) المسرحية ص ٦٩
(٢) المسرحية ص ٩٩
(٣) المسرحية ص ٧٥
(٤) المسرحية ص ٧٨

المادية والعاطفية بالحياة . ولقد خلصته شهر زاد من شهوة الجسد فبقى عليه أن يتخلص من عاطفته كذلك . عندئذ يفكر فى الهروب من شهرزاد نفسها :

« قمر : فلترافقك الملكة إذن .

شهريار : هى ؟ وفيم الرحيل ؟ »[1] . أليس ارتباطه بشهرزاد معوقا له عن إدراك الحقيقة ، الحقيقة التى ينشدها وراء الأشياء ، أو السر الكامن وراء الطبيعة ، أو العقل الكلى المتجاوز لكل الحدود والقيود .

وشهريار إذ يفكر فى هذا الهروب إنما يفكر فى الواقع وفى الوقت نفسه فى الهروب من نفسه :

قمر : المحبون لك تهرب منهم !

شهريار : ومن نفسى أيضاً .

قمر : يارحمة الله .

شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق . . أنطلق .

قمر : إلى أين ؟

شهريار : إلى حيث لاحدود »[2]

لقد شاءت شهرزاد أن تعيد شهريار إلى نفسه فإذا بها قد دفعته إلى الخلاص من نفسه . وهو حين استنفد كل ما فى الحياة من ملذات لم يعد يطلب لنفسه سوى شىء واحد هو الموت .

« شهرزاد : لماذا ؟ ما الذى بك ؟

شهريار : ليس فى الحياة من جديد . . . استنفدت كل شىء .

شهرزاد : الطبيعة كلها ليس فيها لذة تغريك بالبقاء ؟

شهريار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق على الخناق »[3]

---

(١) المسرحية ص ٨٩ (٢) المسرحية ص ٩٠

(٣) المسرحية ص ٦٦ — ٦٧

فشهريار يريد الموت لا لأنه يريد الفناء ، بل لأنه تصور فيه خلاصه من كل روابطه الجسمانية والعاطفية بالأرض . إنها محاولة لترك الأرض أو لترك المكان . وقد تساوى فى نظره الموت والانطلاق من أسر المكان ، فبرزت عندئذ ضرورة الرحيل والسفر إلى غير نهاية فماذا استطاع شهريار أن يحقق من ذلك ؟ لاشيء ؛ « هجر الأرض ولم يبلغ السماء ؛ فهو معلق بين الأرض والسماء »[1] .

ولقد حاولت شهرزاد أن تعيده إلى الأرض مرة أخرى . حاولت أو تنقذه من عقله كما أنقذته من جسده ، فعادت تمثل أمامه نفس الخيانة التى دفعت به ذات يوم إلى الهمجية والاستغراق فى الجسد ، وذلك بأن اتخذت من العبد عشيقاً لها . غير أن شهريار الذى كان قد تخلص من كل مطالب الجسد ، والذى كان قد قطع كل مابينه وبين الحياة البشرية من علائق ، لم تهتز فى رأسه شعرة واحدة حين خرج العبد أمام عينيه من وراء الستار . أما الوزير قمر فقد انتحر أمام هذا الموقف :

شهرزاد : لقد كان رجلا .

شهريار : نعم قد كان رجلا .

شهرزاد : أما أنت ياشهريار .

شهريار : أنا ؟ من أنا ؟

شهرزاد : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ، ينخر فيك القلق . ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة . »[2]

أجل ، حتى هذه التجربة لم تفلح . لم يعد شهريار إذن صالحاً للحياة ؛ لأنه بعد أن ترك الأرض وتخلص من سجن المكان لم يعد يرغب فى العودة إليها :

---

(١) المسرحية ص ١٢٢ (٢) المسرحية ١٦٨ — ١٦٩

« شهريار : لا أريد العودة إلى الأرض

شهرزاد : لقد قلتها ياشهريار ؛ لاشيء غير الأرض .

شهريار : وداعاً إذن ياشهرزاد ! »[١]

وكان هذا هو الوداع الأخير ؛ فقد انطلق شهريار إلى حيث لا يعرف أحد . وعلى هذا النحو انتهت المأساة بانتصار الأرض . . « لاشيء غير الأرض» . . أى بانتصار المكان وهزيمة « اللامكان » .

إن محاولة الإنسان للهروب من جسمه ومن المادة كفيل بأن يزعزع وجوده ، تماماً كاستغراقة الكلى فى مطالب الجسم المادية . فالجسم مرتبط بالأرض أبداً . وكل محاولة لإنكار الجسم والانفلات منه تعد عبثاً . وقد يصطنع الإنسان وسيلة للهروب من هذا الجسم كما صنع الجلاد بتعاطيه مخدارت أبى ميسور ، لكن هذا التخدير وقتى ، لاينفصل فيه الجسم عن الأرض أبداً ، وما يلبث الإنسان — بعد شطحاته — أن يعود إليه :

قمر : مولاى ! هذا جلادك القديم !

شهريار : غائب أين ؟ وكيف ترك ساقه ها هنا ؟

الجلاد : تركها مزروعة فى الأرض . وهل خلقت الساق لتسير ؟

شهريار : عجباً ! ولم خلقت الساق إذن ؟

الجلاد : لتبقى مزروعة فى الأرض، تحمل الجذع والأغصان والأفنان[٢] »

لكن شهريار لم يكن ليعتنق هذه الحقيقة ، بل على العكس كان يحاربها . وقد خرج أول مرة يجوب أقطار الأرض ظناً منه أن هذا هو طريق الخلاص من الأرض ، لكنه عاد من حيث بدأ . لم يكن انتقاله من المكان إلا إلى المكان . وتغيير المكان على هذا النحو كان تغييراً وهمياً ،

---

(١) المسرحية ص ١٦٩

(٢) المسرحية ص ١٢٨ .

لان الحقيقة الواقعة كانت ماتزال قائمة ، وهى أنه جسم ، وأن الأرض مكان، وكل ماقد يحدث من تغيير هو أن يتشكل الجسم كل مرة وفق المكان الجديد . «أولست كالماء ياشهرزاد ؟ سجينا دائماً كالماء ؟ نعم ، ما أنا إلا ماء . هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان ! حتى السفر أو الانتقال إن هو إلا تغيير إناء بعد إناء . ومتى كان فى تغيير الإناء تحرير للماء ! »[1] ،

إن شهريار يشير هنا إلى ما يحتوى جسده من زمان ومكان ، وإن كنا نحسب أن الإشارة هنا إلى الزمان جاءت عرضا ، لأنه لم يحدث أن شعر شهريار بأنه يعيش فى غير زمانه كما كان الحال مع أهل الكهف ، وإنما كان همه دائما هو الانطلاق من المكان ، من الأرض وكل ما يرتبط بالأرض .

وقد سبق أن رأينا فى طريقة بناء مسرحية أهل الكهف انعكاسا للفكرة التى خرج أهل الكهف يدافعون عنها ، إذ أنهم بدءوا من الكهف وانتهوا إليه، وكان فى ذلك تصوير لفكرة الديمومة الزمنية ، وهى الخاصية الجوهرية للزمان فى التجربة الإنسانية . وهنا فى مسرحية شهرزاد نلاحظ نفس الفكرة . فقد رأينا شهريار نفسه يخرج فى رحلته لكى يفلت من ربقة المكان المحدود ، لكنه فى كل حالة من حالاته كان مرتبطا بالمكان . فأى مكان نزل فيه كان كأى مكان آخر ، حتى انتهى إلى المكان الذى بدأ منه إذ عاد إلى القصر . ومن ثم تلاشت البداية فى النهاية ، وأقفلت الدائرة :

« هأنذا فى القصر من جديد ! إلام انتهيت ؟ إلى مكان البداية . كثور الطاحون ، على عينيه غطاء ، يدور ثم يدور وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق مستقيم »[2]

ألا تبرز لنا هنا فكرة الديمومة المكانية ؟ إن الأبدية الزمنية التى عاش فيها أهل الكهف وأرادوا أن يفرضوها على الزمان المحدود لا تختلف

---

(١) المسرحية ص ١٥٨ (٢) المسرحية ص ١٥٤

مطلقا عن إحساس شهريار بأبدية مكانية يعيش فيها متنكراً للمكان المحدود. وكما يختلط فى التجربة الإنسانية ماضى الزمان ومستقبله فى اللحظة الحالية، أى تتلاشى فكرة الأبعاد الزمانية المألوفة فى الحياة العادية، فكذلك اختلط الأمام والخلف فى نقطة واحدة (هنا!)[1]، وتلاشت أمام شهريار الأبعاد المكانية . . « . . إنا لانسير، لانتقدم ولا نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض. إنما نحن ندور. كل شىء يدور. تلك هى الأبدية . . »[2].

وقد بعث أهل الكهف ليصنعوا دورتهم الزمانية تلك، كذلك صنع شهريار دورته المكانية، فلم يجن من تطوافه فى الآفاق إلا فقدان ذاته. وفى نهاية الدورة عاد أهل الكهف ليستأنفوا حياتهم فيه، حياتهم الأبدية، وكذلك شهريار بعد أن دار دورته، عاد إلى الدوران مع الأسطورة فى آفاق الأبدية.

إن شهريار رجل هالك، لم يعد يصلح للحياة. لقد أصابته الشيخوخة، شيخوخة الجسم وشيخوخة القلب، فكيف يمكن له أن يواجه الحياة؟ حسبه الأسطورة يعيش فيها، أما الحياة فلشهريار آخر، لشهريار جديد، « يولد غضاً ندياً من جديد، أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت! »[3]

وبهذا تتوارى الأسطورة أمام الواقع، وتتراجع الفكرة المتعالية أمام التجربة، وتنفصل الذات عن الموضوع لتعيش فى ملكوتها المتعالى الخاص، حيث لاتجربة ولا واقع، وحيث العقل الصرف، حيث لا حدود

---

(١) وهذه الفكرة لطالعها كذلك بطريقة أخرى عند ألكسندر، حيث يذهب الى أن المكان فى ذاته لذا نظرنا الى طابعه المميز من حيث هو مجموع وجود متوافق زمنياً فان الأجزاء فيه لا تمايز. فكما أن الزمن قد صار من حيث هو وقتى الى مجرد « آن » فكذلك المكان من حيث هو مجرد مكان موضعى يصير بلا ميزات blank، أى أنه لا يحدد بأبعاد (انظر: (Alexander : op. cit, vol. 1 p. 47

(٢) المسرحية ص ١٦١ (٣) المسرحية ص ١٧١

ولا قيود ، حيث لا زمان ولا مكان .

قد يفكر أهل الكهف فى الخروج إلى الحياة مرة أخرى (فقد ترك لهم الحكيم فى داخل الكهف معولا يفتحون به لأنفسهم ثغرة إن هم أرادوا) وقد يفكر شهريار بعد تطوافه فى الآفاق اللانهائية فى أن يعود للحياة الواقعة مرة أخرى ، غير أنهم جميعاً حين يعودون (وقد ترك الحكيم لهم فرصة هذه العودة) لابد أن يعودوا بعد أن يطرحوا عن أنفسهم فكرة المطلق والأبدى ، بعد أن يلغوا الأسطورة والوهم والأحلام ، لكى يستطيعوا الانخراط فى التجربة الإنسانية التى يعيش فيها سائر الناس ، لكى يستطيعوا تحقيق وجودهم [1] بخلق التوتر اللازم لهذا الوجود بين ذواتهم وبين الزمان من حيث هو مكانى ، والمكان من حيث هو زمانى .

فإن كان لذلك بعدُ دلالة رمزية فى واقع حياتنا فهو أدل مايكون على انتقالنا من عالم الأسطورة الذى عشنا فيه أمداً طويلا ، نكاد لا نعى الواقع من حولنا وضرورة ارتباطنا بهذا العالم . إن لنا دورا حضاريا غفلنا عنه أمدا طويلا فى سراديب الزمان وآن الأوان لأن نعود إلى التاريخ ، وأن نفتح عيوننا على الحياة من حولنا ، وأن نقوم بدورنا الخطير فى موكب الحضارة .

لقد هزم أهل الكهف وهزم شهريار ، لكنهم رغم هزائمهم ومغارمهم قد أدوا الشعار إلى الجيل الجديد ، لكى يدخلوا ساحة الأمل - كما قد يقول جورج ليكونت . وعلى هذا النحو كان استبصار الحكيم بواقع حياتنا ، ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا ، حين أعلن ذلك الشعار الخالد : الحياة لشهريار آخر يولد غضا نديا !

---

(١) يرى كارل يسبرز أن إدراكنا للتاريخ يستطيع أن يساعدنا على فهم وضعنا ، أى على فهم أنفسنا ذاتها . (انظر : Kart Jaspers : Le Sens de l'Histoire ; Rev. Table Ronde. Juin 1953, p. 57) .

الفصل الثالث

بجماليون؛ أو بين العبقرية والفناء

اشتراك الآلهة فى حياة الإغريق على النحو الذى تصوره الأساطير جعل لهم دائما دوراً أساسياً فى ألوان الصراع المختلفة التى يخوضها الإنسان. وقد رأينا ذلك واضحا من قبل فى أسطورة أوديب ، ونجده فى صورة لاتقل وضوحا فى أسطورة بجماليون . والاتجاه العام لذلك الصراع بين الإنسان والآلهة هو تأكيد أن قدرات الإنسان محدودة بالقياس إلى قدرة الآلهة ؛ لأنه قبل كل شىء - وبحكم طبيعته - مصيره إلى الفناء ، فى حين أن الآلهة تتمتع بحياة أبدية . وقد يجاهد الإنسان لكى يضارع الآلهة فى قدراتها ، وقد يبدوله فى بعض الأحيان أنه صار من القوة بحيث يستطيع أن يتحداها ، بل قد يتحداها ، لكن الأسطورة كانت تنتهى دائما — رغم تمجيدها لهذا النضال الإنسانى — إلى هزيمة الإنسان أمام القوى الإلهية الجبارة .

ويمكننا تجريد صورة للأساس الذى قامت عليه ألوان الصراع تلك فى ألفاظ اصطلاحية حين ننظر إلى الإنسان بقدراته المحدودة ، أى الإنسان المحدود بحدود الزمان والمكان ، على أنه يمثل الحياة أو الفناء ، وحين ننظر إلى الآلهة بقدراتها غير المحدودة بزمان أو مكان على أنها تمثل الأبدية .

هذا هو أساس الصراع وجوهره فى صورته المجردة . ولايمكننا بعد

ذلك حصر الصورة الحسية التى يمكن أن يتجسم فيها هذا الصراع ؛ فالزوايا التى ينظر منها إليه ، والوقائع التى تتخذ وسيلة لهذا النظر ، تكاد لا تنتهى . كل إنسان له منظوره ، وكل عصر له ظروفه ووقائعه ، وكل كاتب له فلسفته فى فهم الحياة من حيث هى مادة وروح ، وكل ذلك كفيل بأن يتيح عدداً من الصور والأشكال التى يتجسم فيها الصراع بين المحدود واللامحدود ، أو بين الحياة والخلود ، أو — كما قلنا — بين الفناء والأبدية ، لا يشمله حصر . أهل الكهف أنفسهم مثلوا — بمعنى من المعانى — قصة هذا الصراع . ألم يواجهوا الزمن المحدود بالزمن الأبدى ؟ وشهريار كذلك صنع نفس الشىء ، إذ حاول الانطلاق من المكان المحدود إلى المكان الذى لا تحده حدود .

إنها محاولة ما تفتأ تتكرر من جانب الإنسان ، إذ يحاول الارتفاع على ذاته ، والتجرد من علائقه المادية المحدودة بحدود الزمان والمكان ، والتشبث بحياة فوق الحدود والقيود . وإنه ليغامر فى سبيل ذلك بكل ما يستطيع ، لكنه ينتهى آخر الأمر إلى ما انتهى إليه أهل الكهف ، أو إلى أن يصير معلقا بين الأرض والسماء كما انتهى الأمر بشهريار .

وقصة بجماليون تعبر عن مغامرة من هذا النوع ، فيها يقف الإنسان موقف الخالق فيستشعر الألوهة ، لكن الحياة — هذه الحياة — لم تجعل للآلهة بل للإنسان . والإنسان ، بعد ، هو الكائن المحدود برغباته ونزعاته الأرضية . أيمكن أن ينتصر بجماليون الخالق على بجماليون الإنسان ؟ أيمكن أن تنتصر الأبدية على الحياة البشرية ؟ هذا ما أجابت عنه قصة أهل الكهف وقصة شهريار بالنفى ، فبماذا تجيب أسطورة بجماليون ؟

* * *

أما الأسطورة القديمة فتحكى أن بجماليون ملك قبرص كان مثالا بارعا .

وذات يوم عزم على أن يصنع صورة لفتاة صغيرة غاية فى الجمال . وقد أطلق عليها اسم جالاتيا . فلما راعه جمال ماصنعت يداه توسل إلى أفروديت إلهـة الحب أن تنفث نفثة الحياة فى الرخام البارد . ويبدو أن «أفروديت» قد أحست بالارتياح بقدر إحساسها بالانتصار إزاء هذا التغيير فى الرأى من جانب الإنسان الفانى الذى كان حتى تلك اللحظة برهانا ضد نفوذها . وذات يوم تحركت نفس بجماليون لتقبيل شفتى التمثال ، وفى تلك الحظة نفثت إلهـة الحب نفثة الحياة فى الجسم المقدود .

وقد أثبتت جالاتيا أنها من حيث هى كائن حى أكثر جمالا منها عندما كانت عملا فنياً . ومع مرور الوقت صار بجماليون زوجا لها[1].

والأسطورة على هذا النحو الواضح البسيط تؤكد أن الجمال منفصلا عن الحياة ، أى الجمال فى غير حركة ، لايمكن أن يكون إنسانياً وإلا لقنع به بجماليون ممثلا فى التمثال . لقد استطـاع بجماليون أن يحقق مثاله الأعلى فى الجمال خلال ذلك التمثـال ، لكنه لم يستطع أن يتجاوب أو يتفاعل معه . لقد خلق الصورة الجميلة ، لكنه لم يخلق الصورة الحية . ولم يستطع هذا الجمال الصرف فى التمثال أن يغنى بجماليون عن الحياة . صحيح أنه بإبداعه لهذا الجمال قد وقف فى وجه أفروديت إلهـة الحب ، وقدم بتمثاله ذاك برهاناً على مقدرة الإنسان التى تفوق مقدرة الآلهة نفسها ، غير أنه أمام حقيقة الحياة ، وأمام حقيقة أنه بشر ، ما يلبث أن يتراجع عن موقفه ، وأن يطلب فى تواضع من أفروديت أن تهب تمثـاله الحياة ، أن تجعل ذلك الجمال الجامد فى التمثال يتحرك ، فعندئذ يستطيع بجماليون أن يحب جالاتيا بحق ، ويستطيع أن يتزوجها .

---

(١) Guerber, (H. A.) : The Myths of Creece and Rome; p. 72 .

أما نشوة الانتصار التى استشعرتها أفروديت حين توسل إليها بجماليون أن تهب تمثاله الحياة فمعناها ولا شك أن ما يصنعه الآلهة على نقصه هو ألزم للحياة من تلك المبدعات التى يصنعها الإنسان ويريد لها الخلود . بجماليون استطاع أن يصنع مثالا للجمال كامل الروعة ، لكن أفروديت هى التى تستطيع أن تصنع الحب حين تنفث فى الرخام الجامد البارد الحركة والحرارة. والحب ألزم للكائن البشرى من ذلك الجمال الصرف .

وفى إطار هذا المعنى يمكن تفسير النهاية التى انتهت بها الأسطورة؛ فقد تزوج بجماليون من جالاتيا بعد أن دبت فيها الحياة . فالأسطورة تذهب إلى أن جالاتيا أثبتت وهى كائن حى أنها أكثر جمالا منها عندما كانت تمثالا جامداً . ولابد أن يكون ذلك التفاضل من وجهة نظر بجماليون الإنسان لا بجماليون الفنان . وحين طلب بجماليون من أفروديت أن تهب تمثاله الحياة كان يطلب ذلك بلسان الإنسان لا الفنان .

والخلاصة أن اتجاه الأسطورة إلى تأكيد أن الجمال الذى يفتقد الروح لا تقبله الحياة . فالحياة تطالب بحقها فيما تقبل وفيما ترفض ، وهى لن تقبل إلا الجمال الذى يستند إلى الروح ، والجمال الذى يولد عاطفة الحب ويشحذها . ولن يستطيع ذلك الجمال الصرف أن يفرض نفسه على الحياة . إننا قد نعجب به ولكن دون انفعال ، ونفضل عليه — كما صنع بجماليون — الجمال الحى ، إذا صح التعبير . وعلى هذا لم تستطع أبدية الجمال فى الفن — كما تمثلت فى تمثال جالاتيا — أن تنتصر أو تفرض نفسها على وقتية الجمال الحى فى جالاتيا الإنسانة .

لقد طلب بجماليون من أفروديت أن تهب تمثاله الحياة ، أى أن تنزل ذلك الجمال المثالى إلى معترك الحياة . ترى لو أننا استطعنا أن نسأل ذلك التمثال الجميل رأيه فى أن يظل على ما هو عليه أو ينزل إلى الحياة فيرتبط

بقلوب الناس ماذا كان يختار ؟ هذا هو السؤال الذى يجيب عنه برناردشو فى مسرحية « بجماليون » .

* * *

ومسرحية بجماليون عند « شو » لا تلتقى بالأسطورة إلا فى ذلك الملتقى الفكرى البعيد : حيث نجد فيها الجواب الصريح عن ذلك السؤال الذى أثارته فى عقولنا الأسطورة . وهى بعد ذلك من الممكن النظر إليها على أنها حكاية لقصة عصرية لطيفة من خلال شخصيات هى — كما يقول موريس كلبورن[1] — كائنات بشرية أولا ، ودمى « شووية » ثانياً . أما المبشر أو الداعية فلا يسمع له فيها صوت .

فلنتتبع الآن خطوط هذه القصة وماتحمل شخوصها ومواقفها وأحداثها من دلالات، كى نلمس عن قرب مدى صلتها بالأسطورة القديمة ، ومشكلتها الأساسية أو المحورية التى تدور حولها ، وفكرتها الأخيرة التى تريد تحقيقها.

* * *

وتبدأ القصة فى « كوفنت جاردن »[2] والمطر يهطل والناس يحاولون الانزواء فى مكان يحميهم منه فيهرعون إلى المدخل المسقوف لكنيسة سانت بول. وهناك نلتقى بين الناس بسيدة وابنتها فى ثياب السهرة ، والجميع مشغولون بمسألة المطر ، سوى رجل قد أولاهم ظهره وراح يدون بعض الأشياء فى مفكرة . ثم يأتى « فريدى » ابن السيدة ليقرر أنه فشل فى الحصول لهم على تاكسى فتثور أخته وتغضب وتطلب إليه هى وأمها أن يعود مرة أخرى ليعاود البحث عن تاكسى . وفيما هو منطلق إذا به يصطدم بفتاة تبيع الزهور كانت فى طريقها إلى الاحتماء فى مظلة الكنيسة فتقع منها سلة الزهور .

---

(١) انظر : Maurice Colbourne : The Real Bernard Shaw ; J. M. Dent, London 1949, p. 174

(٢) هذا تلخيص لنص القصة كما هو منشور فى مجموعة « Penguin Books »

غير أن « فريدى » يعتذر إليها ويمضى فى سبيله . وتنطق الفتاة — التى كان مظهرها يوحى بأنها لاتتجاوز سن العشرين — ببعض ألفاظ احتجاج من فمها بطريقة عجيبة تنبىء عن أنها من السوقة ، وأنهالم تتعلم النطق الإنجليزى المهذب . وتبدأ تستجدى بعض الحاضرين وبخاصة السيدة أم « فريدى » لما أصاب زهورها من تلف ، وكذلك أحد الضباط الذى منحها بعض المال دون أن تعطيه ما يقابله من زهور . وهى تلحف فى طلبها فلا يجد أحدمن الحاضرين وسيلة لإسكاتها إلا بأن ينبهها إلى الرجل الذى مازال يكتب فى مفكرته ، وأنه ليس إلا مخبراً يتقصى أخبارها ويدون كل كلمة تنطق بها . عندئذ تمضى الفتاة تتوسل إلى صاحب المفكرة ألا يؤذيها ، فيؤكد لها أنه ليس من رجال البوليس ، غير أنها لاتقتنع إلا بعد أن يريها ما كتب فى مفكرته . وهى ما تكاد تنظر فى المفكرة حتى تنكر طريقة الكتابة فيها وتقرر أنها لاتستطيع أن تقرأها . عندئذ يقرؤها لها صاحب المفكرة نفسه ، فإذا به يعيد نفس الأصوات المنكرة التى صدرت عن الفتاة ويسترعى ذلك انتباه الحاضرين ، وإذا بصاحب المفكرة يستطيع أن يخبر كل شخص من طريقة كلامه عن نشأته وثقافته والحى الذى يقيم فيه والبلاد التى سافر إليها إن كان قد سافر . وهو بهذه الطريقة عرف المكان الذى تقيم فيه الفتاة ، فإذا هو منزل بسيط بحارة فى أحد الأحياء الفقيرة . ولم يكن هذا الرجل من العرافين أو السحرة بل كان عالماً فى الأصوات . فلما انتهى المطر وتفرق الناس خلا الضابط بصاحب المفكرة يسأله عن السر فى معرفته الناس هكذا فيقرر هذا أن علم الأصوات هو الذى يساعده فى مهمته ، كما يقرر أنه يستطيع أن يصنع من تلك الفتاة الرثة التى تطلق أصواتها المنكرة ملكة سبأ جديدة . وهنا لايبدى الضابط أى تعجب من ذلك لأنه هو نفسه كان يدرس اللهجات الهندية ، أى كانت له صلة بعلم الأصوات . عندئذ يتعارف الإثنان فإذا بصاحب المفكرة هو عالم

الأصوات الأستاذ « هجنز » وإذا بالضابط هـو الكولونيل « بيكرنج » مؤلف كتاب لغة الحديث السنسكريتية ، ويقرر كلاهما أنه كان جاداً فى البحث عن الآخر ولقائه . ويدعو هجنز صديقه إلى بيته فى اليوم التالى ليرى معمل الأصوات والأجهزة التى لديه . وتعود الفتاة تطلب إليهما شراء بعض الزهور فيمنحها هجنز بدرة كبيرة من المال تلتقطها فرحة قطعة قطعة ، ومع كل قطعة تصدر صوتاً جديداً منكراً . وينصرف هجنز وبيكرنج وتبقى الفتاة ، وإذا بفريدى قد جاء بالتاكسى أخيراً بعد أن كانت أمه وأخته قد طال انتظارهما له فانصرفتا . وهنا يجد فريدى شيئاً من الحرج ، إذ ماذا يصنع بالتاكسى وليس معه نقود ؟ لكن الفتاة تنقذ الموقف : إذ تقرر أنها كانت فى حاجة إلى التاكسى لتعود به إلى منزلها .

وفى اليوم التالى نلتقى بهنجز وبيكرنج فى بيت الأول وقد عرض على الثانى كل مالديه من آلات التسجيل والأسطوانات التى سجل عليها عدداً لايحصى من اللهجات . وفيما هما فى ذلك تحضر الفتاة بائعة الزهور تطلب من الأستاذ هجنز أن يلقى عليها بعض الدروس التى يصلح بها من لهجتها . وقد أبدت استعدادها لأن تدفع له مكافأة على هذه الدروس . وهنا نعرف أن اسم الفتاة ليزادولتل . وكان لابد أن تبدأ عملية خلق هذه الفتاة من جديد بإدخالها الحمام لإزالة ما على جسمها من قذارة ، وإلباسها ملابس جديدة راقية . وقد قامت السيدة «بيرس» مديرة شئون البيت عند هجنز بهذه المهمة ، وتكلفت مع الفتاة كثيراً من المشقة .

لقد بدا لهجنز أن يصنع من هذه الفتاة البائسة دوقة ، وكان لابد من تكبد كثير من المجهود حتى يستطيع تهيئتها لهذا الوضع الجديد فى الحياة . وقد أعطى نفسه لإنجاز هذه التجربة مدة ستة أشهر قضاها فى إزالة اللكنة من لسان الفتاة وتعليمها اللغة الإنجليزية اللندنية الراقية ، وتهذيبها بصفة

عامة . ومن العجب أنه هو نفسه كان سيء المعاملة لها ولمديرة بيته ، وكثيراً ما كانت تجرى على لسانه الشتائم واللعنات .

ويأتى « الفريد دولتل » والد الفتاة ، ويخيل إلى هجنز أنه جاء يريد أخذ ابنته فيدور بينهما حوار طويل ، ويبدى الفريد استعداده — وهو رجل فقير — لأن يأخذ خمسة جنيهات ويترك الفتاة تستفيد ماقدر لها أن تستفيد. ثم يمضى هجنز فى تجربته ، ويبدأ بتعليم الفتاة النطق الصحيح للأبجدية .

وقبل أن تنتهى الشهور الستة المحددة لهذه التجربة يحاول هجنز أن يقوم مع الفتاة باختبار مبدئى فى نطاق ضيق ، فإذا بنا فى بيت السيدة هجنز والدة السيد هجنز فى اليوم الذى تستقبل فيه ضيوفها ، وإذا بنا نسمع الأم تطلب إلى الابن الذى حضر هو وصديقه بيكرنج أن يكون مهذبا فى معاملته لضيوفها؛ لأن كثيرين منهم انفصلوا عنها بسبب سوء معاملته لهم . وما يلبث الضيوف أن يتوافدوا ، فتحضر السيدة والآنسة والسيد « اينزفوردهل » فإذا هم السيدة وابنتها وابنها الذين كانوا فى الليلة المطيرة ، فيتعرف هجنز عليهم ، وتجرى على لسانه — رغم تحذيره — بعض العبارات اللاذعة . ثم تأتى الآنسة « دولتل » فى مظهرها روعة وجمال يلفت أنظار الجميع ، ثم هى تقبل على الناس وتتحدث إليهم بعبارات التحية التقليدية فى مظهر ولهجة صافية رشيقة . وتتعرف على « فريدى » ابن السيدة أينزفورد وتقع من قلبه ، ويظل هو طوال الوقت لا يتحول نظره عنها . أما التجربة فما كادت تنجح حتى فشلت . ذلك أن الفتاة إليزا ما كادت تجلس بين المجموعة حتى انطلقت تحكى لهم حكايات عجيبة مثيرة عن عمتها التى ماتت بالأنفلونزا وإن كانت هى تظن أن أباها هو الذى خنقها ، وعن أبيها هذا الذى كانت أمها — أى زوجته — تدفعه إلى تعاطى أردأ أنواع المسكرات . وفيما هى منهمكة فى قصصها إذا بها تنسى الدروس التى تعب فيها هجنز ، وإذا بتعابير وأصوات منكرة من محصولها اللغوى القديم تظهر من وقت لآخر . ويحاول هجنز — وقد أبدى

البعض استنكاراً لهذه التعبيرات — أن يستدرك الموقف فينظر فى ساعته ويهم بالقيام فتفهم إليزا من ذلك أنها يجب أن تكف عن الكلام وأن تستأذن فى الانصراف . ثم تنصرف أسرة إينز فورد وقد وقع الفتى فريدى فى غرام إليزا . أما كلارا أخته فقد استوقفها بعض تعبيرات إليزا الغريبة، ورأت فى استعمالها فى أثناء الحديث نوعا من التنازل الذى تحاول به الطبقة الوسطى محاكاة الطبقة الدنيا فى بعض تعبيراتها ، وأما الأم فلم تملك إلا أن تنهاها عن تلك الطريقة الذميمة .

ثم يبقى هجنز وأمه وبيكرنج يناقشون مسألة الفتاة فتلتفت السيدة هجنز إلى أن مشكلة الفتاة الحقيقية هى: ما مصيرها بعد أن تجتاز التجربة بنجاح ؟

ثم تأتى التجربة الحقيقية ، بعد أن تكون الشهور الستة من التدريب قد انتهت ، فإذا بإليزا تنجح فى أن تظهر فى مظهر الدوقة ، وذلك حين يدعى هيجنز وبيكرنج وإليزا إلى حفل بإحدى السفارات : ففى بداية الحفل يلتقى هجنز بواحد من تلاميذه القدامى اسمه « نيومك » يعمل مترجما ويتقن الحديث باثنتين وثلاثين لغة ، ويزعم أنه يستطيع أن يعرف الأصيل من غير الأصيل ممن يتحدثون بهذه اللغات . وفى حجرة الاستقبال تقدم إليزا إلى المضيفة فتتحدث إليها بلغة إنجليزية غاية فى الكمال . ويبهت جميع الحاضرين لهذه اللغة ، وينظرون إلى إليزا نظرة إعجاب وإن كانت محوطة بالريبة ، إذ بدا لهم أن فتاة إنجليزية عادية لا تتحدث هكذا . وقد استعانت المضيفة بالمترجم نيومك كيما يكشف لهم الحقيقة فإذا به يقرر أنها لا يمكن أن تكون إنجليزية الأصل وإنما هى هنغارية تجرى فى عروقها الدماء الملكية ، ويقدم الأسباب التى تحمله على هذ الرأى . وهنا يسأل هجيز المضيفة رأيها:

« هجيز : وماذا تقولين سموك ؟

المضيفة . أوه ، إننى أتفق بطبيعة الحال مع نيومك ، فهى لابد أن

تكون أميرة على أقل تقدير ؟ »[1].

وهكذا يتأكد لإليزا الأصل الملكى ، يؤكده أبناء الطبقة نفسها . لكن إليزا ما تلبث أن تضيق بنظرات السيدات اللائى يخبرنها أنها تتكلم تماما كما تتكلم الملكة فكتوريا ، وتشكر لصديقيها فينصرفون جميعاً .

وحين يعودون إلى البيت بعد هذا النجاح العظيم للتجربة تبدأ المشكلة التى سبق أن أثارتها السيدة هجنز ، وهى مامصير الفتاة بعد ذلك . أما هجنز فكان كل همه نجاح تجربته وتحقيق فكرته ، أما الفتاة فتستطيع أن تصنع بعد ذلك أى شىء . لكن إليزا أخذت تحس أنها لم تعد أهلا لعمل أى شىء ، واستشعرت نوعا من العبودية نحو هجنز الذى لم يولها أى اهتمام شخصى ، ولم يهتم إلا بنفسه وبتجاربه . ويترك هجنز وبيكرنج الفتاة وحدها تنعى مصيرها ويذهبان إلى النوم . وتنظر الفتاة من النافذه عرضاً فتقع عينها على الفتى « فريدى » الذى كان متيما بها ، والذى كان يأتى كل ليلة ليقف بعض الوقت تحت نافذتها . وتخرج إليه إليزا ويجوبان معاً الطرقات وإن كان رجل الشرطة يقوم بدور العذول فى كل مرة يقفان فيها منتحيين جانباً من الطريق . وأخيراً يهتديان إلى الطواف فى تاكسى حتى يتخلصا من مزاحمة الشرطة . وفى نهاية الجولة تعود الفتاة لا إلى منزل هجنز بل إلى منزل أمه .

وفى الفصل الخامس والأخير يذهب هجنز وبيكرنج وهما يبحثان عن إليزا إلى منزل السيدة هجنز ، وهناك يحضر السيد دولتل والد الفتاة بعد أن ظهرت عليه مظاهر السيادة بحق . بعد الغنى الذى أصابه نتيجة للمكافأة المالية الضخمة التى يتقاضاها مقابل أن يحاضر باسم مؤسسة أمريكية لجمعيات الإصلاح الخلق ، كان هجنز قد نصح مؤسسها بالاستعانة بدولتل فى تلك المهمة على سبيل الفكاهة . غير أن دولتل جاء يشكو لا من الغنى بل من أنه

---

(١) ص ٩٨ من النص .

صار سيداً (جنتلمان) ؛ فقد كان سعيداً من قبل إذ كان حراً ، أما الآن فقد صار عليه أن يعيش من أجل الآخرين لا من أجل نفسه ـ كما يقرر[1]. وهنا خطر لهجنز أن دولتل وقد صار غنياً قد استرد ابنته، وأنها إنما هربت لتعود إليه . وعندئذ تتدخل أمه معلنة أن الفتاة لم تهرب وإنما هي فى الطابق الثانى من البيت نفسه، وأنها اشتكت إليها من الطريقة غير المهذبة التى يعاملها بها هجنز . وهنا تظهر إليزا لتؤكد ما أعلنته السيدة هجنز . ويحاول بيكرنج أن يدافع عن سلوك هجنز بأنه غير مقصود ، وأن هذه هى طبيعته وطريقته مع الجميع . ويحاول هجنز نفسه أن يقنع إليزا بالعودة إلى البيت بشتى الطرق ، لكنه يفشل . فإليزا الآن تريد أن تتحرر من عبوديتها لهجنز ولأبيها كذلك ، وبودها لو عادت إلى سلة الزهور . ثم تعلن عن حب « فريدى » لها وخطاباته الغرامية التى يرسلها كل يوم إليها ، وأن هذا يكفى ليصنع منه ملكاً فى عينيها . وتنتهى المسرحية بذهاب إليزا للزواج من « فريدى » .

* * *

هذه هى الخطوط العامة للمسرحية . وهى فى ظاهر الأمر لا تحكى شيئاً عن بجماليون أو جالاتيا وإن كانت فى الحقيقة تصويراً عصرياً لقضية بجماليون ، وربما كان الأحرى أن نقول لقضية جالاتيا . ولقد راعتنى نغمة متكررة فى بعض الكتب التى تحدثت عن هذه المسرحية تتهمها بأنها مسرحية غامضة . ويكفى أن نستمع إلى « ما كارثى » يقول : . . . يجب أن أعترف بأنى لست على يقين من أنى فهمت المسرحية [يعنى مسرحية بجماليون] فى مجموعها . ترى أنها فكرة أم أنها مجرد إثارة ؟ »[1] . وأمام هذا التواضع لا نملك إلا أن نقول كذلك فى تواضع : من غير شك هناك فكرة للمسرحية

---

(١) Desmond Mac Carthy : Shaw ; Macgibbon and Klee; London 1951, p. 108

وآخرون ينحرفون بالفكرة عن وجهتها لأنهم يفهمون المسرحية بعيداً عن الإطار الأسطورى ومنفصلة عنه . فسانت جون إرڤين مثلا يدرك تماماً أن موضوع علم الأصوات ليس هو الموضوع الذى يخلب ألباب قراء هذه المسرحية ومشاهديها ، وإنما هو موضوع الفتاة بائعة الزهور التى تسلك سلوك السيدة المهذبة عندما تعامل كما تعامل السيدة المهذبة ، وأن المرأة التى أخذت مظهر السيدة عن طريق التلقين ليست سيدة على الإطلاق؛ فالتربية قد تخلق الشخص المهذب من الناحية الشكلية ، ذلك الشخص الذى يعرف كيف يعامل الناس ، لكنه فى الوقت نفسه يظهر فى مظهر الفقير من الناحية العقلية والروحية . ولم تكن دروس علم الأصوات هى التى جعلت إليزا تكشف عن سلوك طيب فى عالم لم يكن بيئة اجتماعية وعقلية فقيرة ، لكنها طيبة داخلية ، كالحبة المختبئة فى التربة ، لا تنبت إلا عندما تتاح لها الظروف المناسبة [١] .

وعلى هذا النحو خرج إرڤين بمشكلة إليزا إلى الإطار الاجتماعى . فالفروق بين الطبقات فروق فى الشكل وليست فى الجوهر . ولما كانت إليزا تنطوى على جوهر ثمين فقد استطاعت — وهى تنتهى فى الأصل إلى الطبقة الدنيا — أن تخرج إلى المجتمع وتسلك سلوك الطبقة العليا عندما أتيحت لها الظروف المناسبة .

ولسنا نستطيع أن ننكر هذا المعنى فى المسرحية ؛ فشخوص المسرحية ومشاغلهم كلها عصرية ، ثم إن المؤلف نفسه له مشاركته الواضحة فى الفكرة الاجتماعية من حيث اتجاهه الاشتراكى ، ولكننا لانستطيع فى الوقت نفسه أن نقول إن هذا المعنى هو المحور الفكرى الذى تدور حوله المسرحية. إنه لا يعدو أن يكون فكرة جزئية من تلك الأفكار التى تتناثر هنا وهناك

---

(١) انظر : St . John Ervin : Bernard Shaw; his Life, Work and Friends; Constable, London 1956, p. 460 .

فى كل مسرحية . وبعد هذا نستطيع أن ننكر النتيجة التى انتهى إليها إرفين وهى أن البذرة تستطيع النمو والظهور حين تتاح لها الظروف الخارجية المناسبة : فهذه النتيجة لا تتمشى وفلسفة شو العامة . إذ أن شو لم يكن فى فهمه لنشأة الحياة وتطورها يأخذ بوجهة النظر التى تقول بالآلية ، أى أن ظهور الحياة وتطورها حدث آلياً ؛ وكذلك لم يأخذ بوجهة النظر الأخرى التى تجعل من البيئة العامل المؤثر فى حياة الكائن وتطوره . وإنما تنهض فلسفة شو على أساس أن الحياة نتيجة لنوع من الإرادة أو لنوع من القوة الكامنة فى الإرادة[١]. وعلى هذا ينبغى ألا ننظر إلى إليزا على أنها نجحت فى التجربة لأنه أتيحت لها البيئة المناسبة ، بل ينبغى أن ننظر إلى ذلك النجاح — على الأقل من وجهة نظر فلسفة شو نفسه — على أنه نتيجة للإرادة التى كانت تتفجر فى نفس إليزا .

وهكذا يتضح لنا مرة أخرى كيف أن النظرة الجزئية إلى المسرحية غالباً ما تؤدى إلى نتائج خاطئة . وطبيعى أن تترتب على الخطأ بعد ذلك أخطاء . وقد وقع إرفين نفسه فى خطأ آخر عندما واجه نهاية المسرحية . ففى النص المنشور لبجماليون تذييل حاول فيه شو أن يبين كيف أن إليزا تزوجت فريدى أينزفورد هل ولم تكن لتتزوج هجنز ، رغم أن الأول كان فقيراً معدما ، ولم يكن لديه أى عمل يرتزق منه . وإرفين يرى أن هذه المحاولة من جانب شو لم تكن مقنعة . ويقول : « إن حقائق المسرحية تقف صارخة ضد مؤلفها ، فنهاية الفصل الرابع ، وكذلك نهاية الخامس ، تنكران تلك القصة المتكلفة عن مستقبل الفتاة بائعة الزهور ، وتؤكدان لكل العاقلين أنها تزوجت هنرى هجنز ، وأنها أنجبت له أطفالا كثيرين أقوياء أذكياء »[٢] .

---

(١) انظر : C. E. M. Joad : Shaw the Philosopher; cf. Shaw and Society, ed. by Joad; Odhams Press ; London p. 237

(٢) Ervin : op. cit., p. 460

وواضح أن فهم المسرحية فهما سليما يؤكد ماذهب إليه المؤلف نفسه ، أى شو ، حتى ليعجب الإنسان بادىء الأمر من أن المؤلف تكلف كتابة هذا البيان الذى ذيل به المسرحية ، غير أنه فيما يبدو كان ملهما حين أدرك أن البعض قد يفوته متابعة السياق الفكرى الذى كان يتأكد فى شخص هجنز ليجعل منه بجماليون الخلاق لا بجماليون الإنسان المحب كما كان فريدى . وسيتضح لنا بعد قليل كيف أن شو كان منطقياً مع نفسه ، وكانت المسرحية ، كما كانت نهايتها ، منطقية مع شخوصها ، وأن النهاية التى أرادها لها إرفين تهدم فكرة المسرحية وفلسفة المؤلف رأساً على عقب .

* * *

لم تنفصل مسرحية بجماليون عند شو عن الأسطورة رغم عصريتها ، ولكنها كذلك ليست تقريراً أو حكاية — مجرد حكاية — للأسطورة . إن أوجه التشابه قائمة بين بجماليون فى الأسطورة وهجنز فى المسرحية . كلاهما فنان ، وكلاهما ينشد المثال الكامل فى فنه ، وكلاهما حقق عملا يشهد بمقدرته وعبقريته الخلاقة ، ثم هما بعد ذلك يفترقان . بجماليون طلب لجالاتيا الحياة وتزوجها ، أما هجنز فقد أراد أن يجرد إليزا من الحياة ليصنع منها تمثالا ليتأمله لا ليتزوجه . لقد نزل بجماليون القديم من مستوى الألوهة إلى مستوى البشر ، وألقى سلاح حربه ضد أفروديت ، ورأى فى حياة جالاتيا بين البشر جمالا لا يعدله جمالها الجامد فى التمثال . أما هجنز فقد ظل محتفظا لنفسه بمكانة الخالق ، ولم يشأ أن ينزل عن هذه المكانة ، بل جاهد نفسه كثيراً كيما يظل فى مستواه لا ينزل عنه درجة . كانت إليزا دائماً فى نظره هى إليزا بائعة الزهور . هو يعرفها جيداً رغم أنها خطت نحو التقدم فى مدارج الحياة خطوة لا بأس بها . إنه هو الذى خطا بها هذه الخطوة ، وكم كان بوده أن يخطو بها بعد

ذلك خطوات وخطوات ، حتى يصنع منها ما صنعت شهرزاد بشهريار ، عقلا صرفاً . ومن ثم لم يكن من المنطق أن يتزوجها . إنها تحفته التى يبدع فى خلقها وصقلها وتهذيبها يوما بعد يوم . وهو لابد أن يمضى بها فى هذا الشوط إلى غايته . لابد أن يرقى بها من الوحل إلى الفكر المحض . لابد أن يمثل معها قصة « التطور الخلاق » التى كانت تملأ رأسه . وبعبارة أخرى كان هجنز يريد أن ينتقل بإليزا من نطاق المحدودية إلى أفق الخلود والأبدية .

وهذه النظرة إلى شخصية هجنز تتأكد لنا سلامتها فى حدود الإطار الفكرى لفلسفة شو فى « التطور الخلاق » ، التى نجد أصداء لها فى أعمال أخرى لشو نفسه . ففى الجزء الأخير من مسرحيته Back to Methuselah نجد هذا الحوار بين القدامى والمحدثين .

الرجل القديم : إننا مادمنا مربوطين إلى هذا الجسد الغاشم فإننا خاضعون لموته فلا يتحقق مصيرنا .

الرجل الحديث : وما مصيرك ؟

الرجل القديم : أن أكون خالداً .

المرأة القديمة : سيأتى اليوم الذى لا يوجد فيه إنسان ، ولن يوجد سوى الفكر .

الرجل القديم : سيكون هذا هو الحياة الخالدة .

ويعلق جود على هذا بقوله : « وبعبارة أخرى فإن الحياة وقد تحررت من المادة ؛ تلك الحياة التى بدأت قوة صرفاً ، تنتهى فكراً صرفاً ، ينظر إليه بعين التأمل الصرف »[1] .

هجنز فى مسرحية بجماليون يمثل الرجل القديم هنا ، لأنه لا يريد أن يرتبط

---

(١) Joad : op. cit p. 239

بذلك الجسد الغاشم ، بل يسعى إلى الخلود ، إلى الحياة الفكرية الصرف . وهو قد خطا فى هذا السبيل خطوات فساحاً ولم يكن من الممكن له أن يتراجع . إن همه قد صار فى أن ينتقل بالحياة إلى مستوى الأبدية ، وأن ينقل معه الآخرين إلى هذا المستوى لا أن ينزل هو فيحبس نفسه فى صندوق جسده المحدود الأبعاد ، المحدود الرغبات ، الذى مصيره إلى الفناء . وإن تلهفه هو تلهف الفنان الذى لا يطلب من السماء إلا السلام والهدوء كى يهب نفسه لعمله . [١] وعلى هذا الأساس كان اهتمامه باليزا ، وكانت تجربته برهانا لا على مجرد تلاشى الفروق الجوهرية بين الطبقات ، بل على أن حياة الإنسان تسير فى مدارج تطورها من المستوى الجسدى إلى المستوى الفكرى حتى يتلاشى الجسد تماما وتتلاشى مطالبه ، ولا يبقى سوى الفكر . وبعد هذا يكون من المنطق ألا يتزوج هجنز من إليزا ، وإلا ظل — كالرجل القديم — مشدوداً إلى الجسد الغاشم .

إن أرسطو حينما قرر صفة الكمال لله وجد نفسه مضطراً لأن ينكر أن يتعلق تفكيره جل شأنه بالمخلوقات ، لأن هذه المخلوقات ناقصة ، وتفكيره جل شأنه لا يتعلق بناقص لأنه كامل[٢] . والفنان ينشد الكمال ، ويريد لما يصنع الخلود ، ولا يمكن أن يتيسر له ذلك وهو يفكر فى الجسد ومطالبه. هكذا كان هجنز يفكر ، أو هكذا كان شو — بالأحرى — يفكر . ومرة أخرى لم يكن من المعقول أن يتخذ هجنز من إليزا زوجة ، وإلا تناقض مع نفسه وفكرته .

هل استطاع هجنز أن يصل بالتجربة إلى نهاية الشوط ؟ أعنى هل استطاع أن يصل باليزا إلى المستوى الفكرى الصرف ؟ أى أن يجردها من الجسد

---

(١) Mac Carthy : op. cit., p. 111

(٢) انظر : Joad : op cit., pp. 242-3

والروح ليجعل منها عقلا صرفاً ؟ الجواب أنه قد فشل .

فالمشكلة الكبرى إذن ـ كما يقرر الدكتور لويس عوض ـ «مشكلة حدود؛ فكما أن الحدود مرسومة وواضحة بين السماء والأرض فان الحدود مرسومة وواضحة بين كل عبقرى خالق وما خلق . ومن تجاوز هذه الحدود هلك . وإنما يسعى العبقرى الخالق ليرفع أبناء الأرض إلى سمائه ، وهو يقبل أن يجاورهم إذا رضوا أن يتجردوا من أدران المادة ومن أوحال الأرض ليعيشوا معه فى سمائه . أما سماؤه فباردة لا دفء فيها ولا حياة ، لأنها سماء الفكر المجرد التى لا مكان فيها لعواطف الإنسان ولا لمطالب الجسد. وهذه هى المشكلة التى تجابه الإنسانية : كيف تصعد إلى الذرا الصافية دون أن تتجرد من سحر الحياة . والحل ؟ الحل لا يزال بعيداً . لأن غلاطية [يعنى جالاتيا ويقصد هنا إليزا] لم ترتق إلا درجة واحدة من السلم الطويل ، ثم خافت من الصفاء المطلق فهربت إلى عالمها الأول . »(١)

* * *

ولقد قلنا إن المشكلة فى هذه المسرحية هى مشكلة جالاتيا أكثر منها مشكلة بجماليون . فقد رأينا بجماليون فى الأسطورة يطلب لجالاتيا الحياة ويتزوجها ، أى ينزل بها من سماء الفن والخلود إلى حياة الأرض والفناء . وبذلك قررت الأسطورة منذ ذلك الحين أن حياة الإنسان ـ مهما بلغت قدرته وعبقريته ـ على الأرض وليست فى السماء . وعندئذ برز لنا ذلك السؤال ، لو أننا سألنا تمثال جالاتيا نفسه أن يختار بين أن يبقى تمثالا أبديا للجمال أو أن ينزل إلى معترك الحياة ويلقى فيها مصير سائر الأحياء فماذا كان يختار؟ وهو سؤال لم تجب عنه الأسطورة القديمة ، وأجابت عنه المسرحية إجابة

(١) الدكتور لويس عوض : بجماليون ـ جريدة الشعب (العدد ٣١٢ ـ ١٣ أبريل سنة ١٩٥٧) ، ص ١٢ .

شافية . بل لعلنى لا أبعد إذا قلت إن الجديد الحقيق فى هذه المسرحية هو أنها أجابت عن ذلك السؤال . وهذا — فى رأيى — هو وجه الطرافة فيها.

لقد انتصر هجنز حين جعل إليزا تستطيع أن تواجه أرقى طبقة اجتماعية وتبادل أفرادها الحديث الراقى المنمق الرشيق ، لكنه لم يصل إلى ذلك إلا على حساب روحها . لقد أفقدها كل روحها وجعل منها شبه آلة ، تنطق بما ينبغى دون أن يصدر كلامها عن انفعال بما تقول :

« السيدة هجنز : . . . إنها انتصار لفنك ولفن من ألبسها ، ولكنك لو فكرت لحظة فى أنها لا تخرج من كل جملة تنطق بها من كل نفسها لخاب ظنك فيها تماماً »[1].

ولا شك أن هجنز قد تكبد فى تجربته مع إليزا متاعب جمة ،وسخر كل فنه فى أن يصنع منها التمثال المنشود ، ولكنه لم يكن فى الواقع يعبأ بروح الفتاة ولا بمشاعرها ، بل لقد كان يدوس مشاعرها هذه فى كثير من المناسبات ، وكأنه بذلك ، بجرحه لنفسها ، يستنزف آخر قطرة من دمها . « لقد كان قده التمثال من الكتلة الصماء عملا بالغ المشقة ، لكن الرخام نفسه كانت معاناته أشد »[2] . أجل ! لقد قتل روحها — أو كان فى سبيله إلى قتلها . ولقد صنع منها شيئاً — سيدة — لكنه فى الحقيقة استعبدها . أليس هو خالقها ؟ فليكن عليها نحوه واجبات دون أن تكون لها حقوق . وهل يطالب العبد بحقوق ؟ لكن إليزا طالبت . طالبت فى صمت أولا ، لكن ذلك لم يجد ، فتحركت . إنها لتصرخ فى وجهه قائلة :

« لقد بعت زهوراً ولم أبع نفسى » .[3]

وهكذا بدأت تحرر نفسها منه ، وتلفته إلى أنها تقف معه على قدم المساواة ،

---

(١) ص ٨٣ من النص المنشور .

(٢) Mac Carthy : op . cit ; p. 111

(٣) ص ١٠٧ من النص المنشور .

لا من الناحية الإنسانية فحسب ، بل فى فنه كذلك . لقد كانت أذنها أكثر منه إرهافاً ، وقد حذقت خلال الشهور الستة أصول فنه ، وإنها لتستطيع أن تمارس نفس المهمة مثله تماماً . ولكنه ينظر إليها على أنها مخلوقته التى قد تتمرد حيناً ثم تعود لتجثو عند قدميه بعد ذلك . وقد كان مخطئاً فى هذا التصور ، لأن الحياة والروح كانت قد دبت من جديد فى التمثال ، فأراد أن يتحرر . إن إليزا السيدة — أو تمثال جالاتيا — لتعلن فى وجه هجنز — أو بجماليون — أنها تفضل العودة إلى الحياة ، كائناً ما كان مظهرها ومستواها ، على هذه الحياة الجديدة التى لم تعد فيها صالحة لشىء . إن التمثال ليجيب عن السؤال فيختار الاضطراب مع الناس فى الحياة ويفضله على حياة أبدية باردة كالرخام :

« إليزا : بودى لو كنت قد تركتنى حيث وجدتنى »[١] .

وماذا يعوقها عن أن تعود ؟ لا شىء . إن فريدى يحبها وهى تحبه . فلتتزوج منه . وهو شاب فقير ولكن ماذا يهم : فى وسعها أن تعاونه بما منحها بيكرنج من مال فى أن تفتح له محلا لبيع الزهور . وتصنع معه بذلك حياتها وحياته ، وبذلك يقضى منطق المسرحية .

وهنا يلتقى شو أخيراً بالأسطورة فى فحواها العام ، وعلى هذا النحو ترتبط مسرحيته بها . فقد انتصرت الحياة الإنسانية المحدودة على أبدية الفن غير المحدودة .

وهكذا اهتمت الأسطورة بقضية الصراع بين العبقرية والفناء فأبرزتها من خلال شخصية بجماليون وموقفه من جالاتيا التمثال وجالاتيا الإنسان ، ولم تهتم بجالاتيا نفسها . أما شو فقد عرض لنفس القضية ولكن من جانبها المقابل ، أى من خلال شخصية جالاتيا نفسها ، وإن لم يكن قد أهمل بجماليون .

---

(١) ص ١٦٧ من النص المنشور .

بجماليون القديم فضل الحياة لتمثاله على الجمود ، وجالاتيا الحديثة فضلت كذلك الحياة بما فيها من نقص على الصورة الكاملة التي أرادها لها بجماليون. وهنا يلتقي بجماليون القديم بجالاتيا الحديثة لكي يعلنا انتصار الحياة . أما بجماليون فقد كان عليه أن يتراجع أمام هذه الحقيقة، أو ينزوي في معمله بعيداً عن الحياة والناس.

* * *

هذه الأسطورة وهـــذه المسرحية كانتا معروفتين لكاتبنا المسرحي الأستاذ توفيق الحكيم قبل أن يكتب مسرحيته « بجماليون » ، وهو « يقرر أن أول من كشف له عن جمال الأسطورة الإغريقية هـذه هو « جان راوكس » في لوحته الزيتية « بجماليون وجالاتيا » المعروضة في متحف اللوفر ؛ فقد حركت هـذه اللوحة نفسه يومئذ فكتب قطعـة « الحلم والحقيقة » التي نشرت ضمن مجموعة أخرى في كتابه « عهد الشيطان » . ثم مضى على ذلك نحو خمس عشرة سنة حتى شاهد المؤلف مسرحية بجماليون لبرنارد شو في شريط سينمائي ، وعندئذ عزم على كتابة مسرحيته هـذه . ثم هو يعتقد — واعتقاده هذا صحيح — أن هذه الأسطورة لا بد أن تكون قد أفرغت في مسرحيات عدة، لكنه يقرر أنه لم يعرف إلا قصة الكاتب الإرلندي — أي برنارد شو[1]. ولعلنا من أجل ذلك بصفة خاصة لم نعن إلا بالأسطورة في صورتها القديمة وبصياغة الكاتب الإرلندي الجديدة لها . وقد عرضنا بالتحليل لما صنعه شو بالأسطورة في صياغته الجديدة ، فماذا صنع الحكيم؟

* * *

منذ البداية يحاول الحكيم أن يحدد مسار تفكيرنا في صياغته الجديدة ، محاولا بذلك تقرير حقيقة مهمة ، وهي أنه رغم تناوله لأسطورة قديمة أجنبية عن التفكير والتراث العربي فانه في تناوله لها وصياغته لها صياغة

(١) انظر مقدمة المسرحية ، الطبعة الثانية ، مكتبة الآداب ١٩٤٤ ، ص ١٦ — ١٧ .

جديدة لم ينفصل عن ذلك التراث . فإطار الفكرة وإن يكن أجنبياً مازال المنظور نفسه عربيا . وهو يقول فى المقدمة : « إنى أعالج إذن أسطورة مطروقة فى الآداب والفنون العالمية ، ومع ذلك من يدرى ؟ ربما لحظ بعض النقاد والقراء أن « أهل الكهف » المقتبسة عن القرآن ، و«شهرزاد» المستلهمة من ألف ليلة وليلة ، و«بجماليون»، المنتزعة من أساطير اليونان... ليست كلها غير ملامح مختلفة فى وجه واحد »[1] .

أما هذا الوجه الواحد فهو بلا شك الفكرة ، فالحكيم فى هـــذه المسرحيات الثلاث يعرض لفكرة واحدة ، لكن من جوانب مختلفة . ولم يكن محض مصادفة أن نجمع نحن هنا بين هذه المسرحيات الثلاث فى باب واحد . وإنما الفكرة المشتركة وإن تعددت وجوهها ، هى المبرر للجمع بينها فى إطار واحـــد . ومعنى هذا أننا ننصف الحكيم لو أننا نظرنا إلى بجماليون عنده من خلال أهل الكهف وشهرزاد .

ومهما يكن من شىء فلننظر الآن فى تفصيلات القصة كما عرضها الحكيم .

وما تكاد المسرحية تبدأ حتى نجد الجوقة والفتى نرسيس يتحدثون عن بجماليون الذى حرم الحب وأنكرته ڤينوس . ثم ما تلبث أمرأة تدعى إسمين أن تدخل القاعة ، وتتحدث إلى نرسيس حديث الحب ، غير أن جوقة الراقصات تمضى فى معابثة الفتى ودعوته إلى المهرجان حيث يحرق البخور وتقدم القرابين ، لكن الفتى يعتذر بأنه لايستطيع ترك حراسة التمثال ، تمثال جالاتيا ، التى اتخذ منها بجماليون زوجة ، خشية أن تقع عليه ذرة من تراب . إن المدينة كلها تتحدث عن هذا الغرام العجيب بين بجماليون وتمثال جالاتيا الذى صنعه بيديه . والناس يرونه مجنوناً إذ يعامل هـــذا التمثال كما تعامل المرأة الحقيقية . ومن خلال الحوار بين إسمين ونرسيس

---

(١) مقدمة المسرحية ، ص ١٨

نعرف أن بجماليون كان قد ذهب إلى معبد ڤينوس لـكى يقدم إليها القرابين . وڤينوس إلهـة الحب ، ومن عجب أن يقدم إليها بجماليون القرابين لأنه لم يكن ليسألها شيئاً ، بل كانت كل علاقته بأبولون إلـه الفن . أتراه يتوسل إليها بهذه القرابين أن تمنحه شيئاً ؟

أما نرسيس نفسه فكان فتى — كما هو فى الأسطورة القديمة — غاية فى الجمال ، لـكنه كان كالصدفة الجميلة المغلقة على لاشىء . كان كياناً جميلا لـكنه يفتقد الحياة ، تماماً كتمثال جالاتيا . وقد ظلت إسمين به تغريه وتذكى فى قلبه جذوة من الحب ، وتغريه بأن يترك التمثال لشأنه ويذهب معها حتى تجعله يبصر ويحيا . وتنجح أخيراً فى أن تأخذه إلى الغابة . وما يكادان ينصرفان حتى يظهر أبولون وڤينوس ، ويدخلان فى خفة من النافذة الـكبيرة فى القاعة . ويقع نظرهما على تمثال جالاتيا فيتحدثان عن روعته الفنية وجماله البارع ، ويجد أبولون فى ذلك فرصة يفخر فيها على ڤينوس ؛ لأن بجماليون الذى أبدع هذا التمثال كان من عبـاده . إن أبولون وڤينوس نفسيهما كانا فى مجال صراع : فهى الهة الحب ، وهو إله الفن ، ولـكليهما أتباع من الناس . ومن هنا رأت ڤينوس فى تمثال جالاتيا تحدياً لها ، وأن هذا الأثر ليس إلا تمثال «الانتصار» عليها ، يقيمه فى وجهها واحد من أبناء البشر . وفيما هما فى هذا الموقف المتأزم إذا بصوت بجماليون من بعيد ينادى ڤينوس يتوسل إليها أن تنفخ حرارة الحياة فى تمثال جالاتيا زوجته العاجية ، وأن تمنحها الحب . وهنا يتغير وجه الموقف ، إذ يشعر أبولون بشىء من الخذلان أمام هذا التوسل من بجماليون ، وترجح كفة ڤينوس فتعلن عن استجابتها لهذا النداء ، وتأمر الدماء أن تجرى فى شرايين جالاتيا ، والنار أن تبعث فى جسدها الحرارة وفى عينيها النور . ثم تأمر جالاتيا أن تنعس قليلا حتى يأتى بجماليون فيوقظها بقبلاته . ثم ينصرف أبولون وڤينوس ليختبئا خلف النافذة . وما يكادان ينصرفان حتى يدخل بجماليون ونرسيس ؛ بجماليون

يلوم نرسيس على أن ترك التمثال ، ونرسيس يعتذر بأن إسمين هي التي أغرته . والواقع أن بجماليون كان مهموماً في ذلك الوقت ، لأنه كان قد ضاق بحياته التي ظل فيها يخلق ويمنح دائماً دون أن يتلقى هو نفسه شيئاً ، كشأن الآلهة تماماً . لقد ضاق بهذه الحياة وتاقت نفسه للشعور بأن هناك من يخلق له ويعطيه ويحدب عليه ويمنحه . وهو في هذه الهموم يصرف نرسيس حتى يخلو إلى نفسه . وما يكاد نرسيس يمضي حتى تتنهد جالاتيا فينهال عليها بجماليون بالقبلات ، وتفيق جالاتيا وكأنها تفيق من حلم طويل . أما بجماليون فيظل ينظر إليها مبهوتاً مأخوذاً يردد الشكر والحمد لفينوس التي استجابت لدعواه ، ثم يتبادلان عبارات الحب والهيام ، وينتشيان بحقيقة أنهما زوجان حقيقيان . وتسأله جالاتيا عن عمله ، فيذكر لها أنه صانع تماثيل ، لكنه باع كل ما صنع ليشتري بثمنه تلك الجواهر والحلي والملابس الفخمه لزوجته ، أي لجالاتيا . ثم يأتي حديث التمثال الذي أودع فيه بجماليون كل عبقريته ، فلا يخفي بجماليون حبه له ، وتشعر جالاتيا أن هناك منافساً خطيراً لها في حب بجماليون وهي لا تدري أنه يتحدث عن تمثالها ، وتنخرط في البكاء ؛ غير أن بجماليون مايلبث أن يهدىء من خاطرها ويكسبها بكلمات الغزل . كل هذا وفينوس وأبولون يتسمعان ويراقبان من خلف النافذة . حتى إذا ماصفا الجو بين الزوج وزوجته ، وراح يضمها إلى صدره ؛ انسحب الإلهان .

وما يكاد الفصل الثاني يبدأ حتى نعرف أن جالاتيا قد فرت إلى الغابة مع نرسيس ، ونجد إسمين تحاول أن تخفف من وقع الحادث على نفس بجماليون . وبجماليون يحاول أن يظهر عدم الاكتراث للأمر وإن كان لا يخفي حسرته على جالاتيا الأولى — جالاتيا التمثال — التي فقدها يوم نفخت فيها فينوس الحياة . ومن ثم يرى أن فينوس هي سبب هذا البلاء ، فقد كان من قبل سعيداً بجالاتيا التمثال . كانت جالاتيا عندئذ إلـهة ، لأنه هكذا صنعها ؛ أما فينوس فقد صيرتها امرأة حمقاء ، تهرب مع فتى

أحمق»[1] . وإنه ليعد ذلك انتصاراً منه على ڤينوس ؛ لأن التحفة التى خرجت من بين يديه مثالا للكمال فى الخلق والإبداع قد شابها النقص بلمسة من يديها . لقد أفسدت جماله الخالد الذى أبدعه . وما يلبث بجماليون أن يرتمى على الفراش باكياً وحيداً . وتهبط مركبة ڤينوس وأبولون فيشاهدان الموقف . ولابد أن كلمات بجماليون وثورته ضد ڤينوس كانت قد بلغت مسامعهما . وإنهما ليمضيان فى معركة كلامية عنيفة ، يقف فيها أبولون إلى جانب بجماليون ليقرر أن ڤينوس قد هزمت ، لأنها باسم الحياة شابت عمله الكامل بالنقص ، وأنه من الواجب عليها أن تقر بهذه الحقيقة ، وأن تعيد جالاتيا إلى حياة التمثال كما كانت . وأخيراً تذعن ڤينوس لهذا الطلب وإن كانت تعلن أن ذلك لا يعنى أن الحرب بينها وبين بجماليون قد انتهت ، ثم يخطر لها أن تورط أبولون فى الموقف . فتطلب إليه أن يتدخل بوسائله الخاصة لإصلاح النقص الذى سببه هى لجالاتيا ، محافظة على سمعة الآلهة . ويأخذ أبولون أمام هذا التحدى فى الغناء على قيثارته ، ينادى جالاتيا أن تعود إلى زوجها بجماليون . ويمضى من الزمن قليل حتى تعود جالاتيا . وهى تعود هذه المرة وقد أقبلت على بجماليون فى تودد وإعجاب بالغين . وبجماليون ينكر تصرفها أول الأمر ، ويقابلها فى جفوة بادية ، لكنها ما تزال به حتى لكأنه يفيق من حلم مزعج . لقد رأى فى منامه بجعتين تأكل إحداهما من قلبه والأخرى من كبده ، ولكنه سمع كذلك قيثارة ما كادت تنطق أنغامها حتى نفرت البجعتان وانطلقتا بعيداً . وهنا تصارحه جالاتيا باحساسها نحوه ، إذ أنها كانت تشعر بأنه خالقها وأنها قطعة منه ، وإن كانت لاتخفى ضيقها بطريقته الفظة فى معاملتها منذ عادت من الغابة . لكن أنغام قيثارة أبولون تسرى فى

---

(١) المسرحية ص ٨٩

نفسيهما فيحس كل منهما أنه جدير بالآخر ، ويتعاطفان ، ويصفو الجو ، ويدرك بجماليون أن أبولون هو الذى عمل على صفائه . وهنا يقول أبولون لفينوس : « ألا ترين من الإنصاف أن تعترفى بأنى انتصرت ! »[1] .

ثم يبدأ الفصل الثالث فنصادف الفتى نرسيس والفتاة إسمين . نرسيس يحاول أن يشرح لها كيف أن جالاتيا هى التى أغرته بالخروج معها إلى الغابة ، معتذراً عما كان منه ، وإسمين تطيب من خاطره . وتدعوه إلى التزام الصمت أمام بجماليون وعدم إثارة هذا الموضوع . وماذا يهم بجماليون الآن وهو يعيش هانئاً سعيداً مع جالاتيا . وعندئذ لا يجد نرسيس بداً من الاعتراف لإسمين بأنه صـــار يحس حاجته الماسة إليها ، وأن كلماتها ودموعها كانت كالحياة التى دبت فى الصدفة ، وقطرات الندى التى تفتحت بها الزهرة. لقد استطاعت إسمين بالحب أن تصنع من نرسيس إنساناً يعرف معنى الحياة بعد أن كان كائناً جميلا مغلقاً على ذاته . وإذ هما يمضيان نحو الباب شبه متعانقين تظهر فينوس وابولون فتتحدث فينوس بفخار عن هذه المرأة — أى إسمين — التى استطاعت أن تخلق بالحب كما استطـــاع بجماليون أن يخلق بالفن .

وهنا يعجب أبولون وفينوس من أن هذين الصانعين يقعان فى جب ما صنعا ، ثم يتبين لهما أن هذا الذى يحدث هو المعقول ، إذ أنهما هما لم يستطيعان أن يحب الواحد منها الآخر ، بل وقعا فى حب اثنين من البشر الفانين ؛ هو أحب كليمين وهى أحبت أدونيس ، وعلى هذا النحو حبا تحليق بجماليون غير المحدود فى كيان محدود[2] . لقد تعاونت فينوس بالحب وأبولون بالفن على تهيئة هذه السعادة التى صار بجماليون ينعم بها مع جالاتيا . لقد تعاون الآلهان ضده ، فانتصرا عليه .

---

(١) المسرحية ص ١٠٧ .

(٢) انظر المسرحية ص ١٢٥ .

وما يلبث بجماليون أن يعود ومن خلفه جالاتيا وهما صامتان فاتران ، بل إن بجماليون ليتثاءب ويتحدث فى تراخ وكسل إذا وجهت إليه جالاتيا حديثاً . وتبدأ جالاتيا فى كنس القاعة لكثرة ماتراكم فيها من غبار منذ أن تركاها ، ويؤذى هذا المنظر نفس بجماليون ، ويكون نقطة لتحول تفكيره عن جالاتيا . لم يعد بجماليون مقتنعا بأن جالاتيا هذه التى تمسك بالمكنسة هى أثره الفنى . إنها زوجة صالحة وصديق رفيق ما فى ذلك شك ، لكنها أقل جمالا من أثره الفنى[1] الرائع . وصحيح أنه يحبها ، لكنه حب بخس ، لن يغنيه عن جالاتيا الأخرى . وجالاتيا الأولى تتميز بارتفاعها وجمالها الباقى ، وجالاتيا الثانية تمتاز بطيبتها وجمالها الفانى. الأولى هى الفن، والأخرى هى الزوجة وكل مافى الأولى غير محدود ، وكل مافى الثانية محدود . وهو لا يواجه جالاتيا بهذه الحقيقة ليجرح نفسها ، فهى أمامه لاذنب لها، بل الذنب ذنب سكان أولمب الذين صارعوا فنه بالحياة فهبطوا بجالاتيا إلى المستوى الذى صارت إليه . وهناتبكى جالاتيا لأنها لم تعد فى عينى بجماليون إلا رمزاً للتشويه الذى أصاب عمله الفنى ، وتطلب منه أن يفترقا قبل أن تهرم وتشيخ وتفقد بهاءها ، بل قبل أن تموت وتصير إلى التراب. وهنا يذعر بجماليون ، أن يتصور عمله الفنى وقد زال عن الوجود بعد أن تموت جالاتيا . إن معنى ذلك أن كل مجهوده الفنى سيذهب هباء . هنا يخطر لبجماليون خاطر ، أن يذهب إلى المعبد. لماذا ؟ إنه ليقبل جالاتياقبلات كثيرة قبل أن ينصرف . وبعد قليل يسمع صوته وهو ينادى ڤينوس وأبولون أن يأخذا عملهما ويعيدا إليه فنه ؛ فهو يريد جالاتيا تمثالا من العاج كما كانت . وتتشاور ڤينوس وأبولون فلا يجدان بدآ من إعادة التمثال كما كان .

حتى إذا كان الفصل الرابع والأخير وجدنا جوقة الحوريات الراقصات

---

(١) انظر المسرحية ص ١٤٣ .

يعابثن الفتى نرسيس من خلف النافذة ، يسألنه عن حال بجماليون وعن حاله، وعما صارت إليه علاقته بالفتاة إسمين . ومن خلال هذه المعابثة ندرك أن نرسيس قد افترق هو الآخر عن إسمين ولم يعد يحبها ، بل لم يعد يطيق سماع الحديث عنها . ثم يفيق بجماليون من نومة ويطلب من نرسيس أن يسقيه ثم يأخذان فى حديث طويل تتكشف لنا من خلاله الحالة النفسية المضطربة التى صار إليها بجماليون . فهو يسأل نرسيس عن إسمين ، ويتكرر سؤاله عنها، ثم إنه يتحدث عنها بعاطفة ويلوم نرسيس على هجرها ، لأنها كانت امرأة صالحة استطاعت أن تفتح عينيه على الحياة . والحقيقة أن بجماليون كان يتذرع بالحديث عن إسمين ونرسيس لكى يجد متنفساً عن مشاعره اللاعجة الدفينة إزاء جالاتيا حين كانت حية ، وحين كانت زوجة له . وإنه ليظل يخفى ذلك حتى إذا ما واجهه نرسيس بهذه الحقيقة لم يجد أمامه سبيلا للإخفاء. إن بجماليون الآن قد عاف النظر إلى التمثال ، لأنه ينظر إليه على أنه صورة جالاتيا الزوجية الحية (بكل ما تحمل من شوائب الحياة) لا على أنه الأصل . إنه ليكشف لنرسيس عن هذه البلبلة التى صار إليها : أكانت جالاتيا وهى حية أجمل من ذلك التمثال أم أن التمثال كان أجمل؟ وأيهما الأجمل والأنبل ، الحياة أم الفن ؟ » .

وبجماليون لم يكف منذ خالجه ذلك الشك عن الخروج كل ليلة إلى الغابة لكى يذهب إلى الكوخ الذى أقام فيه مع زوجته جالاتيا فترة من الزمن ، تكفيراً عن شعوره بجريمة أنه قتلها حين طلب إعادتها إلى التمثال، وظناً منه أنها تنتظره هناك . وفى هذه الليلة حاول نرسيس أن يمنعه من الخروج نظراً لشدة البرد ، لكن بجماليون أصر ، وأصر على الخروج بمفرده ، لكن نرسيس ما يلبث أن يخرج على إثره إشفاقاً عليه .

وهنا تظهر فينوس وأبولون . أبولون يتأمل التمثال رمز انتصاره ، وفينوس تذكره برمز انتصارها ممثلا فى انصراف بجماليون عن التمثال وبحثه عن زوجته ، لكن أبولون ينبهها إلى أن بجماليون لم يلق سلاحه بعد ، كل ما فى الأمر أنه جريح ، جرحه الشك ، لكنها ليست النهاية . ويظل أبولون يديم النظر إلى التمثال وكأنه يودعه . إنه يخشى أن يرتكب بجماليون حماقة حين يعود .

وما يلبث بجماليون أن يعود مع نرسيس ، إذ لم يقو على احتمال البرد ، فيتوارى أبولون وفينوس خلف النافذة ، يراقبان . أما بجماليون فحانق على نرسيس إذ عاد به إلى البيت ليوفر له بعض الدفء والراحة ، وأما نرسيس فيقنط منه ويهـــدده بالانصراف عنه ، ويمضى بجماليون يستحثه على الانصراف فينصرف، على أن يظل قريباً منه . وهنا يأخذ بجماليون ـ وقد صار وحيداً ـ فى مناجاة التمثال ، ويعلن عن الوحشه التى صار يجدها فى صحبته ، ثم يسقط فى إعياء باكياً . وهنا يأخذ أبولون وفينوس فى الرثاء له ؛ وتفكر فينوس فى إعادة الحياة إلى التمثال تطييباً لخاطره ، غير أن أبولون يمنعها ، لأن ما حدث فى المرأة الأولى لا يستبعد أن يحدث هـــذه المرة كذلك . إن بجماليون يحب زوجته ثم ما يلبث أن ينصرف عنها . وهو كذلك يحب التمثال فى بادىء الأمر لكى ينصرف عنه بعد قليل . إنه لن يستقر على حال واحد ، وسيظل على هذه الحيرة والقلق بين الفن والحياة إلى أن تخمد آخر أنفاسه . ويلتفت أبولون وفينوس فإذا ببجماليون يفيق ، وإذا به يضع المكنسة فى يد التمثال ويتأمله ، ثم ينتزعها فى عنف وينهال على رأس التمثال تحطيما بالمقبض الصلب للمكنسة . ويدخل نرسيس على الصوت ليلوم بجماليون على ما صنع . لكن بجماليون يزعم أنه سيصنع تمثالا آخر خيراً منه ، ففى صدره أشياء عظيمة لا بد أن تخرج . أما أبولون فيرى فيما صنعه بجماليون صفة أساسية فى الإنسان ، أن يحطم الجمال الذى

يصنعه ليعيد صنعه من جديد . لكن بجماليون كان قد انتهى . كانت أنفاسه الأخيرة تتدافع . إنه سيموت ، لكن روحه سيظل حيا — كما يقول أبولون — مابقى فن على الأرض .

* * *

هذه هي القصة كما صورها الأستاذ الحكيم . ومن الواضح أنه كان في الظاهر أكثر ارتباطاً بالأسطورة من شوقي مسرحيته ؛ فالشخوص الرئيسية هي شخوص الأسطورة تقريباً ، وواقعة التمثال ، ودور آلهة الحب في القصة هما الواقعة القديمة والدور القـــديم على الإجمال . غير أن هذه الارتباط الظاهر لا يعدو أن يكون ارتباطاً شكلياً ، شأن الأستاذ الحكيم في مسرحياته التي تقوم على الأسطورة ؛ إذا هو يبقى في العادة على الإطار الخارجي للأسطورة ما أمكن ، أما المحتوى فذلك يكون من عنده . إنه لا ينزل بالأسطورة إلى الميدان العصري كلية ؛ كما يصنع غيره من كتاب المسرح الغربيين (وكما صنع شو نفسه في أسطورة بجماليون) ولكنه يحاول الاحتفاظ بالإطار الأسطوري نفسه لما قد يضفيه على المسرحية من طابع التجريد والرمزية . إنه يحب الرموز وعالم الرموز ، وهو يفضلها إذا هي أتيحت له على وسائل التعبير المباشر .

على كل حال لم يرتبط الحكيم بأسطورة بجماليون إلا من حيث الشكل وهو بعد ذلك ارتباط جزئي . فقد أضاف من عنده شخصيات نرسيس وإسمين وأبولون ، وجعل لها دوراً أساسياً في المسرحية ، وهو باختيار هذه الشخصيات ظل محافظا على الجو الأسطوري .

وقد رأينا الأسطورة تجعل بجماليون يطلب من فينوس (أو أفروديت[1]) أن تنفث الحياة في تمثال جالاتيا ، فإذا ما استوت أمامه كياناً حياً تزوجها

---

(١) أفروديت هو الاسم الاغريقي لفينوس .

وعاش معها سعيداً . أما الحكيم فقد امتد بالأسطورة خطوات جديدة . ولم ينته بها عند ذلك الحد . وفى هذه الحركة الجديدة تطور الحكيم بالأسطورة القديمة نفسها وصنع منها أسطورة أكثر امتلاء بالدلالة وأكثر خصوبة .

ولقد رأينا الأسطورة تنتهى إلى تقرير أن بجماليون رغم مقدرته الفنية قد فضل الحياة لتمثاله آخر الأمر كى يسعد به كما يسعد الرجل بالمرأة ،ورأينا برنارد شو من ناحية أخرى يأخذ وجهة التمثال نفسه،ويبين لنا أنه لو اختار التمثال بين جماله الفنى الأبدى والاضطراب مع الناس فى حياتهم الفانية لاختار الحياة على الأبدية . وكان هذا تحقيقاً لفكرة الأسطورة نفسها ولكن من صميم الحياة الواقعة . فماذا صنع الحكيم ؟

حاول الحكيم أن يحقق وجهة جديدة ، أو أن شئنا الدقة حاول أن يوجه الأسطورة توجيهاجديداً .أما هذا الجديد فهو ألا ينهى الأسطورة نهاية حاسمة . لقد انتصرت الحياة عند شو وفى الأسطورة القديمة . وكان من الممكن ـ وهذا هو الاحتمال المقابل ـ أن يعقد الحكيم النصر للفن . ولقد جاهد فى ذلك حتى جعل الفن ينتصر فى مواقف كثيرة على الحياة ، لكنه انتهى آخر الأمر ـ وهذا هو الجديد ـ إلى رفض القطع بانتصار جانب على الآخر ، فرفض بذلك الاحتمالين معا . وبرز نتيجة لهذا الرفض موقف جديد ، ليس هو موقف التوسط ، بل هو تقرير لحقيقة أن هذا الصراع نفسه بين الفن والحياة ، أو بين الأبدية والفناء ، هو ألزم ما يكون لاستمرار الحياة نفسها .

ومع كل هذا نعود لنقر أن الحكيم استفاد من الأسطورة القديمة كما استفاد من مسرحية شو بعض الفائدة .

لقد استكمل « شو » للأسطورة بعض العناصر ، إذ أنه جعل إليزا (وهى تقابل جالاتيا) فرداً من البشر . ولقد تعهدها هجنز فصنع منها

تمثالا ، لكنه لم يستطع أن يقتل فيها الروح نهائياً ، ومن ثم ثارت وخلعت عن نفسها ثوب التمثال ، وانطلقت فى الحياة مع « فريدى » . أما الحكيم فقد أبقى على عنصر التمثال فى الأسطورة من ناحية ، وأضاف إليه هـذه النظرة الشووية من ناحية أخرى . ومن ثم اشتملت المسرحية على قصتين double - Plot تتوازيان لكى تؤديا إلى نفس الغـاية ، القصة الأولى هى قصة التمثـال وعلاقة بجماليون به ، والقصة الثـانية هى قصة الفتى نرسيس والفتاة إسمين . القصة الأولى تحكى لنا تطور العلاقة بين بجماليون وتمثاله ، فتحكى لنا عن ضيقه أولا بالتمثال ثم طلبه الحياة له وسعادته به حياً ، ثم ضيقه به حياً وطلبه نزع الحياة منه وإعادته جامداً كما كان ، ضيقه بالتمثال وبالحياة معاً وتحطيمة التمثـال آخر الأمر على أمل صنع تمثال جديد . وفى سياق هذه القصة نلاحظ أن بجماليون لم يندمج فى الحياة إلا عندما أحب جالاتيا ذلك الحب الإنسانى ، وأن حالات الصفاء بينه وبينها لم تكن إلا تلك الحالات التى كانا يتبادلان فيها الحب . والقصة الثانية ، قصة نرسيس وإسمين ؛ كانت تسير موازية تماماً لنفس القصة الأولى ، وتتبع تطوراتها خطوة خطوة ، وتحمل نفس الدلالات فى كل خطوة ، فنرسيس مثال للجمـال لكنه جمال أجوف يفتقد الحياة كالتمثال ؛ وإسمين تحبه ، لكنها لا تقابل منه إلا الجمود ، ومن ثم تجذبه إلى الحياة فتصنع منه إنسـاناً سوياً ، وعندئذ يعرف نرسيس معنى الحب ، ويحس بالرابطة القوية التى تربطه بإسمين ؛ ثم هو يعود فيحنق عليها ثم يفترقان كما افترق بجماليون عن التمثال

فإذا تذكرنا هنا أن نرسيس كان كذلك من صنع بجماليون ، لأنه هو الذى تعهده منذ أن كان طفلا ، لاح لنا التشابه بين الدور الذى يقوم به نرسيس ودور إليزا عند شو . فليس من شك فى أن الحكيم قد تأثر بشخصية إليزا وبدورها فى مسرحية شو ، لكنه لم ينقلها كما هى ، ولا هو

اتخذ لها نفس الدور حين اختار شخصية نرسيس لمسرحيته ، بل ينتهى تأثره عند مجرد الفكرة ، أن يستبدل بالتمثال فى الأسطورة شخصية حية . وقد اختار شو هذه الشخصية من واقع الحياة ممثلة فى إليزا . أما الحكيم فقد أبقى على قصة التمثال ثم أضاف إليها قصة نرسيس . وهو فى أثناء قصته لبجماليون مع التمثال يعكس لنا هذه الصورة الأسطورية فى قصة أقرب إلى الحياة الواقعية هى قصة نرسيس وإسمين . ولما كانت وجهة الحكيم تختلف عن وجهة الأسطورة ووجهة شو معاً ، إذ أنه لم يشأ أن يعقد الانتصار الحاسم للحياة كما ذكرنا ، فقد كان من الطبيعى أن يختلف وضع نرسيس ودوره عن وضع إليزا ودورها عند شو .

* * *

لقد كان أهم ما فى مسرحية شو أنها جعلت التمثال نفسه هو الذى يختار لنفسه الحياة لا بجماليون كما صنعت الأسطورة . لأن التمثال عند شو كان بحيث يختار ، فاختارت إليزا الحياة مع فريدى وفضلتها على الصورة المثالية من الحياة التى أرادها لها هجنز . فإذا نظرنا فى مسرحية الحكيم وجدنا أن التمثال نفسه لم يجب عن شىء ولم يختر لنفسه شيئاً ، كما هو الشأن فى الأسطورة تماماً . فجالاتيا بعد أن دبت فيها الحياة تحدثنا أن شعورها لم يتغير عما كان قبل ، أى عندما كانت مجرد تمثال ، ثم تقتضب هذا الحديث . ونحن لا نعرف بطبيعة الحال ماذا كان شعورها وهى مجرد تمثال :

« جالاتيا . كيف أشعر الآن ؟ هذا سؤال غريب . شعورى هو هو .. دائماً كما كان . .

بجماليون : كما كان ؟ متى ؟

جالاتيا : بجماليون ! لا تسألنى مثل هذه الأسئلة .. »[1] .

---

(٢) المسرحية ص ٥٩ .

وطبيعى أن يسود الغموض هنا فالجو أسطورى . غير أن الحكيم استفاد من قصة نرسيس تماماً كما استفاد « شو » من إليزا . فنرسيس يستطيع — مثل إليزا — أن يحدثنا عن مشاعره فى وضوح قبل أن يعرف الحياة والحب وبعد أن عرفهما على يد إسمين . وهذا المواقف بينهما يكشف لنا عن هذه المشاعر :

« نرسيس : بحثت عنك لأنى وجدت أنى لم أعد دمية تلعب مع الدمى !

إيسمين : حقاً ؟ !

نرسيس : وعنك أنت وحدك بحثت ، لأنى أحسست أنى أحمل جزءً كبيراً منك هنا (يشير إلى صدره وقلبه) »(١)

فواضح من هذا الموقف أن نرسيس كان يعد نفسه دمية من الدمى قبل أن يعرف الحياة ، وأنه لم يرض لنفسه أن يكون مجرد دمية جميلة فراح يبحث عن إسمين . إن نرسيس عندئذ قد فضل الحياة مع إسمين على البقاء دمية جميلة يحتفظ بها بجماليون وتدين له بالطاعة والخضوع ، تماماً كما فضلت إليزا الحياة مع فريدى على البقاء صورة للكمال مستعبدة لهجنز .

وعلى هذا النحو تكشف لنا قصة نرسيس ما غمض من قصة التمثال . وقد جاء وقت طلب فيه بجماليون نفسه الحياة لتمثاله ، وكان التمثال فى الوقت نفسه - ممثلا هذه المرة فى شخص نرسيس - يطلب لنفسه الحياة . وقد انتهت الأسطورة بطلب بجماليون الحياة لتمثاله ، وانتهت مسرحية شو بطلب التمثال الحياة لنفسه ، وجاء الحكيم فحقق - فى توافق عجيب — بين المطلبين ، لكنه لم يشأ أن ينتهى عند هذا الحد ، بل امتد - كما قلنا - بالأسطورة وبالمسرحية معاً خطوات جديدة .

* * *

(١) المسرحية ١١٨

ولقد كان بجماليون نفسه فى الأسطورة مثالا للإنسان الذى ارتقى بفنه إلى مستوى الآلهة ، ثم ما لبث أن آمن بحقيقة أنه — مهما بلغت قدرته — إنسان لا حياة له إلا كما يحيا الناس . أما هجنز عند « شو » فقد مثل نفس الموقف ، لكنه لم يشأ أن يتراجع وأن يتنازل عن عقيدته فى أنه يمثل أعلى مستوى ستصل إليه الحياة فى تطورها وترقيها الدائم ، وقرار أن يحتفظ لنفسه بفكرته وعقيدته ، فلم يتزوج إليزا ، وما كان ليتزوجها ، ولم يلق سلاحه . وعلى هذا النحو مثل بجماليون الأسطورة جانباً من الموقف، ومثل بجماليون المسرحية الجانب المقابل ، أحدهما مثل حقيقة الحياة والآخر مثل حقيقة الفكرة (أو الفن) . ومن ثم يمكننا أن نقول إن شخصية هجنز — كشخصية بجماليون فى الأسطورة — شخصية ذات جانب واحد . فماذا صنع الحكيم ؟ .

شخصية بجماليون عند الحكيم شخصية مرنة ، تستطيع أن تجمع فى ذاتها الموقف ومقابله ، موقف بجماليون الأسطورة وموقف هجنز . إنها — بغير محاباة — شخصية أكثر إنسانية فى طبيعة تكوينها منها فى الأسطورة وعند « شو » .

بجماليون عند الحكيم فنان عبقرى يبدع — وهو الإنسان الفانى — الأعمال الفنية الرائعة والجمال الخالد . وإنه ليحب صنعته هذه ويتفانى فيها . إنه فى ذلك مثل هجنز عند «شو» . وهو من ثم كان يرى الفن أنبل من الحياة وأبولون يؤكد ذلك حين يطلب من ڤينوس أن تسحب ما وضعت فى عمله الفنى من عناصر النقص والسخف باسم الحياة[1] . وإن بجماليون ليأخذه الزهو بقدرته وبعبقريته حتى ليتراءى له أنه يستطيع أن يقيس قامته إلى قامات الآلهة ، بل يستطيع بفنه الخالد أن يتفوق عليهم .

---

(١) أنظر المسرحية ص ٨٤ .

غير أن الأمور تتطور وبجماليون نفسه يتطور ، فإذا بنا نصادفه بعض الوقت وقد تغيرت وجهته فأخذ الوجهة المقابلة تماماً ، تلك الوجهة التي اتخذها بجماليون الأسطورة حين فضل الحياة مع جالاتيا الحية على مجرد التأمل في جمالها حين كانت تمثالا . لقد سعد بجماليون الأسطورة بزوجته ، وكذلك سعد بجماليون الحكيم بجالاتيا . ولقد أدرك قيمة هذه السعادة فيما بعد عند ما عادت جالاتيا مجرد تمثال ؛ إذ كان يخرج كل ليلة ليذهب إلى الكوخ الذى شهد أسعد أيام حياتهما . عندئذ صار « يعترف بأن الحياة أنبل من الفن . . . فيرى المكنسة التي كانت في يد زوجته الطيبة الرحيمة أرفع معنى من لفتة تمثاله المتعالية . . . »[1]

وعلى هذا النحو تحرك بجماليون من النقيض إلى النقيض . إن شخصيته كما قلت فيها من المرونة ما يكفي لذلك، وهي من ثم أصدق تعبيراً عن طبيعة الإنسان من بجماليون القديم وبجماليون شو ، حيث تلتزم الشخصية وجهة واحدة صارمة .

غير أن بجماليون الحكيم لم يستقر كذلك عند الإيمان بنبل الحياة وأفضليتها على الفن ، وهو كذلك لم يستطيع العودة إلى وجهته الأولى ، إذ أن التمثال الجديد لجالاتيا كان يذكره بجالاتيا الإنسانة بكل ما كانت تتسم به حياتها من نقص وسخف . فهو لم يعد مثال الجمال الكامل القديم، ومن ثم كان بجماليون يصدف عنه . وهنا انتابته الحيرة ، واستولت عليه حالة من الشك والقلق ، إذا اجتمع النقيضان أمامه في منظور واحد .

« بجماليون : ... قل لي يانرسيس : أيهما الأجمل والأنبل؟الحياة أم الفن؟
نرسيس : ألم أقل لك إن كل شيء فيك الآن ينطق صارخاً أنك . . .
أنك تشك في فنك ؟ »[2]

---

(١) المسرحية ص ١٧١ — ١٨٢

(٢) المسرحية ١٧٥ .

ولم ينته هذا الشك والقلق إلى نهاية محددة . إن بجماليون قد فقد زوجته من جهة ، وحطم هو رأس التمثال من جهة أخرى . ترى أتعود إسمين لتأخذ نرسيس إلى الحياة مرة أخرى أم سيقضى عليه أن يعيش كما تعيش الدمية ؟ وقائع المسرحية تقول إنها قد تعود ، ولكن إلى حين . أما بجماليون فكان قد انتهى مثلما انتهى تمثاله ، وإن ظلت ذكراه حية فى سماء الفن .

☆ ☆ ☆

وكما يمكن أن يدين الحكيم بفكرة شخصية نرسيس فى مسرحيته لشو فكذلك الأمر بالنسبة لتطور العلاقة بين بجماليون وجالاتيا . صحيح أن بجماليون عند الحكيم قد أحب جالاتيا وأحبته وعاشا معاً حياة زوجية هانئة فترة من الزمن ، لكن ذلك لم يحجب الحقيقة الجوهرية المتمثلة فى إحساس بجماليون الحقيقى نحوها . إنه هو الذى خلقها . وهو لذلك كان يعاملها — حين يكون على طبيعته — كما يعامل الإله مخلوقاته .

« جالاتيا : بجماليون ! أيها العزيز بجماليون ! إنك تحاول منذ عدت أن تخاطبنى فى إهمال وخفة وقلة احتفال . . . إذا كنت تريد الاقتصاص منى فثق أنى قد استوفيت العقاب ! »[1]

أليس هـــذا الصوت هو صوت إليزا وهى تصرخ فى وجه هجنز إذ يعاملها فى إهمال وقله احتفال ؟

لكن إلى متى استطاعت إليزا أن تحتمل هذه العبودية لهجنز ؟ إلى أن دبت فيها الحياة واستيقظت مشاعرها للرجل . عندئذ أحست أنها إنسانة مثل هجنز لا تقل عن مستواه . وأنه من واجبه أن يعاملها على هـــذا الأساس . إنها عندئذ لم تعد تخافه ، إذ أحست باستقلال كيانها عنه ،

(١) المسرحية ص ١٠٠

ويساويها من الناحية الإنسانية . ليكن إلهاً كما شاء ، لكنها تريده أن يعاملها بوصفه إنساناً قبل كل شيء .

هذه الحقيقة تقررها جالاتيا عند الحكيم كذلك .

« جالاتيا : لست أنسى أنك البارحة كنت تخشى أن تخاطبنى بما لا أفهم لأنى كنت أخاف ذلك . نعم ، لست أكتمك أنى كنت أخاف منك .

بجماليون : والآن ؟

جالاتيا : لا ، لست أخافك لأنى أحبك ... وأحبك لأنى عرفتك وعرفت نفسى بعض المعرفة ! »[1]

وبعد ذلك ماتزال شخصية جالاتيا تدين لتفكير الحكيم كذلك . ألم تبعث إلى الحياة بعد أن كانت جماداً خامداً ؟ ومن قبلها بعث أهل الكهف ، وعاشوا فترة من الزمن ثم عادوا إلى كهفهم كما عادت جالاتيا إلى التمثال . وقد اختلط الأمر على أهل الكهف حتى لم يعودوا يدركون على وجه التحديد أكانت حياتهم حقيقة أم حلماً . وكذلك أحست جالاتيا نفس الإحساس . وهى تقول : « حياتى . أين الحلم فيها وأين الحقيقة؟»[2] وهى تتساءل : أ أنا حلم أم يقظة ؟ أأنا حلمك دائماً يا بجماليون أم يقظتك ؟[3] .

لقد صارت جالاتيا إنسانة مريدة لها مطالبها الحيوية ، لكن الحكيم لم يشأ أن يهتم بها وبمطالبها حتى يستطيع إعادتها إلى التمثال دون أن تقف فى وجهه عوائق حيوية من نفس منطق الحوادث . كان فى استطاعته أن يصنع ما صنعه « شو » عندما جعل إليزا تهرب لتتزوج من الفتى فريدى ، فيجعل جالاتيا تهرب مع الفتى نرسيس لتتزوجه ، لكنه

(١) المسرحية ص ١٠٥
(٢) المسرحية ص ٩٦
(٣) المسرحية ص ١٠٢

لم يصنع ذلك ، وإلا لانهار بناء فكرته ولما جاء بشيء جديد . صحيح أن جالاتيا هربت مرة فى البداية مع نرسيس إلى الغابة . لكن ذلك الهروب لم تكن له مبررات ودوافع ظاهرة أمامنا ، ثم إن تفصيلاته لم تظهر إلا فيما بعد عندما حاول نرسيس ان يعتذر عن خروجه معها بأنها هى التى أغرته . وكأن الحكيم لم يرد من كل هذه الواقعة سوى تقرير حقيقة أن جالاتيا الإنسانة قد صارت عرضة للوقوع فى السخف الإنسانى ، وأنها قد أصابها فى هذه الصور الجديدة ما يصيب الحياة الإنسانية من نقص . أما سوى ذلك فلم تصنع جالاتيا شيئاً يعبر عن واقع حياتها وعن تصوراتها للمستقبل ومطامحها فيه . لقد أحبت إليزافريدى وتزوجته وهى تعرف ماذا ستصنع فى مستقبل حياتها مع ذلك الزوج الفقير المعدم. أما جالاتيا فلم تفكر فى شىء من ذلك . أيمكننا أن نقول هنا أن الضرورة الفنية هى التى حجبت عنا جالاتيا الإنسانة حتى تكون مجرد أداة فى يد الكاتب يمنحها الحياة ويسلبها منها بلا عقابات ؟

* * *

إن قصة بجماليون وجالاتيا عند الحكيم هى قصة الإنسان الذى سما على ذاته وحطم أسوارها يوم أبدع تمثال جالاتيا[1] . وقد ظل يعيش فى رحاب الأجواء التى أضفاها هو نفسه على هذا التمثال مستشعراً قدرة تفوق قدرة الآلهة الذين لايخلقون إلا كل ما هو فان . غير أن حقيقة الإنسان فيه أقوى منه ومن فنه . صحيح أن الآلهة هى التى هبطت به من سمائه الطليقة لكى تحبس تحليقه غير المحدود فى كيان محدود[2] ، وعندئذ أراد لجالاتيا الحياة . غير أن الحقيقة أن بجماليون نفسه قد ضاق بهذا الأفق الطليق وتعب من عملية الخلق : « . . . إنى تعب . لاأستطيع

---

(١) انظر المسرحية ص ١٢٤ .

(٢) انظر المسرحية ص ١٢٥ .

أن أمضى فى هذا السبيل . . . أخلق وأخلق وأخلق . أخلق الجمال وأخلق الحب وأخلق كل ماتطلبه نفسى . . كلا لقد تعبت . . أريد الآن أن أشعر أن هناك من يخلق لى ويعطينى ويحدب على ويمنحنى[1] . . ما ألذ الضعف أحيانا ! الضعف . . هذا الشىء الإنســانى الجميل الذى حرمتم إياه أنتم أيتها الآلهة ! . .[2]

لكن بجماليون لكى يأخذ كان لابد له من النزول من أفقه الطليق إلى الأرض المحدودة. كان لابد له من دخول هذا السجن الأرضى كى يعيش كما يعيش سائر الناس .

أما الفن كما يتجسم فى هذه المسرحية فتعبير عن مثل قائمة خارج الأفق الإنسانى المحدود . «أتدرين كيف صنعت جالاتيا العاجية ؟ لقد حملنى ذلك الجواد المجنح فى سماء المثل الأعلى . . . حلقت وحلقت حتى تعبت الأجنحة وكلت عن متابعة التصعيد .. هناك بين أمثلة الجمال المختلفة تخيرت وانتقيت، وعدت لجالاتيا بأكمل الصور وأجمل النظرات وأحلى البسمات وأروع اللفتات ، ثم نبذت ونحيت . . فجعلت جالاتيا منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف[3] .

فالفن إذن تعبير عن الكمال وعن غير المحدود ، وعن المثال الدائم الباقى . وواضح أن إناطة هذه المهمة بالفن لاتنفصل عن هذه الوجهة نفسها فى فهم طبيعة الفن . وليس هنا مجال مناقشة هذه الوجهة ، لأنها لاتعدم الحجج التى تساندها على كل حال . والذى يعنينا هنا هو أن الفن

(١) ينبغى الالتفات هنا إلى دور السيد دوليتل والد الفتاة المزاعة « شو » ؛ فهذه الشخصية تعبر عن نفس هذه الأفكار ، وأرجح أن يكون ذلك من الآثار التى علقت بذهن الأستاذ الحكيم من مسرحية الكاتب الأرلندى .

(٢) المسرحية ص ٥٢ .

(٣) المسرحية ص ١٤٥ .

فى هذه الوجهة يخلق الشىء الكامل الأبدى غير المحدود ، بعكس الحياة التى تتسم بالنقص والفناء والمحدودية .

وقد كانت مغامرة بجماليون غاية فى المشقة ، إذ أنه ظل يصعد إلى السماء ويهوى إلى الأرض ، فمرة هو منطلق فى غير المحدود ، وأخرى هو سجين فى أفق محدود ، وهو يظل كذلك ، ولعـــله سيظل كذلك ، لا يقنع بالسماء حين يشارفها ، ولا يكتفى بالأرض حين يستقر عليها ، لأن الحرب سجال بين الأبدية وعوامل الفناء[1]

إن بجماليون ـ كشهريار ـ مايزال معلقاً بين الأرض والسماء . وعلى هذا النحو تتلاقى فكرة الحكيم فى بجماليون آخر الأمر بفكرته فى شهرزاد وفى أهل الكهف كما أحس هو نفسه منذ البداية . ولقد استفاد ـ كما رأينا ـ من إطار الأسطورة وإطار مسرحية شو معا ، لكنه بعد ذلك شكل هذا الإطار بما يوائم فكرته الخاصه هذه . ولم تكن مغامرات أهل الكهف وشهريار وبجماليون إلا منظورات مختلفة للفكرة نفسها ، يستبصر بها المؤلف فى كل مرة على وجه من الوجوه فيزيدها ذلك تأكيداً فى نفسه حتى لترقى فيها إلى مستوى الحقيقة . فإن لم يكن كاتبنا صاحب مذهب فلسفى فهو على كل حال صاحب نظرة فلسفية . وهذا يتمشى تماماً مع كل فلسفة أدبية ، أو أدب فلسفى .

---

(١) انظر المسرحيه ص ١٠٩ .

الباب الخامس

الإنسان والمجتمع



الفصل الأول

الفرد والمجتمع

«إن الطرق التي تحقق بها الدولة شئونها
ليست سوى بعض الطرق التي يجاهد بها
الناس في المجتمع في سبيل تحقيق ما تدفعهم
إليه الرغبة»

(روبرت م. ماكيفر)

حاول الإنسان منذ قديم الزمان أن يستكشف نفسه وسط خضم الحياة الهائل، وأن يعرف الأبعاد التي تنتهي عندها قدراته وطاقاته، مؤكداً في كل حالة وجوده وقيمة هذا الوجود. وقد أمضى الإنسان في هذا الكشف العصور بعد العصور، ومازال كل عصر جديد يحمل إليه الجديد من الوسائل التي تفيده في هذا الكشف، وفي الوصول إلى مزيد من التحديد. والعجيب — بل لعله من الطبيعي — أن يبدأ الإنسان هذه المغامرة بأن يحاول استكشاف نفسه في ذلك الإطار الكوني الفسيح الذي يحيط به، وأن يعرف حدود قدرته بالقياس إلى تلك القدرات الكونية الهائلة، ما هو منظور له منها وما هو خاف. ثم يحكي لنا تاريخ الإنسان بعد ذلك أن مغامراته لم تنته، بل ما زالت تتجدد في كل عصر وعند كل إنسان جديد. غير أن الملاحظ في تطور هذه المغامرة الإنسانية أن الإنسان ظل يحصر مجال كشفه ويزيد من تحديده حتى يصل به إلى أضيق دائرة ممكنة. ومن ثم لم يعد الإنسان يبحث عن نفسه بين الآلهة، أو بين الطبيعة، كما أنه فرغ من البحث عن نفسه داخل نفسه ومستقلا عن الوجود الخارجي، فقد قطع أشواطا بعيدة في هذه المجالات، وعادت له كل مغامرة بحظ موفور

من المعرقة ، قنع به فى حينه . إلى أن كان العصر الحديث ، حيث تواصلت الشعوب ، وزادت مع الأيام تواصلا وقربا وارتباطاً ، واقتضت ضرورة هذا الارتباط أن تسعى المجتمعات المتقدمة إلى اتخاذ النظام العام الذى يكفل لها التماسك والقوة ، ومن ثم تعددت أشكال ذلك النظام حسب المرحلة الحضارية والظروف الخاصة بكل شعب على حدة .

وصحيح أن البنية الاجتماعية ليست وليدة العصر الحديث ، وأنها منذ الزمن القديم قد تشكلت بين الناس فى صورة أو أخرى ، وأنها فى كل شكل من أشكالها كانت تلتزم نظاماً بعينه ، لكن المجتمع الحديث له شأن آخر ؛ فقد صار له ما نسميه بالشخصية المعنوية ، واحتلت هذه الشخصية — وهذا هو الجديد — مكان الإنسان الفرد فى الحياة . وعندئذ انتقلت مجالات الصراع التى كان على الإنسان أن يخوضها إلى هذه البنية أو الشخصية المعنوية الجديدة ، فصار المجتمع — بكل كيانه — هو الذى يخوض المعركة مع القوى الكونية ، وهو الذى يقف أمام قوى الطبيعة وجها لوجه ، محاولا إخضاعها لسلطانه . أما الإنسان الإله البطل الفرد الممتاز فقد انحسر مجال نشاطه إن لم يكن قد تضعضع تماماً . فقد حاولت الفلسفات الوضعية الحديثة أن تهدم معنى الإنسان لأنه لا ينطوى على حقيقة . وكذلك الأمر فى الفلسفة الواقعية ؛ فقد تلاشى فيها معنى الإنسان الفرد وانتقلت كل الصفات التى تسمى إنسانية إلى البنية الاجتماعية من حيث هى كل . فالمجتمع إذن هو الحقيقة وليس الإنسان[١] .

هذه الظروف الحضارية التى تطورت بشخصية المجتمع فنمتها وثبتت وجودها وقللت فى الوقت نفسه من خطورة الإنسان وذوبت وجوده فى ذلك

---

(١) رأى هيجل أن الكل هو الحقيقة لا الجزء . انظر G. L. Wayper فى كتابه Political Thought ص ١٥٧ (English Universities Press, London 1954) .

الكيان الاجتماعي قد خلقت — في الحقيقة — مجالا جديداً للصراع لم يطرقه الإنسان من قبل ، وهيأت له بذلك تجربة خصبة تضاف إلى سابق خبراته ، وامتحانا لكيانه وحقيقة وجوده الإنساني لم يتح له من قبل .

لقد استشعر ذات يوم في نفسه الألوهة ، ثم تطامن هذا الشعور فيما بعد إلى أن اكتفى الإنسان من نفسه بالبطل ، ثم زال عصر البطولة ، وقنع بأن يكون إنسانا عظيما ، وأخيراً يفقد العظمة فيكون مجرد إنسان ، ثم ينتهي به الأمر إلى ألا يكون إنسانا على الاطلاق ، وأن يكون مجرد وحدة بنائية في كيان أكبر هو المجتمع ، أن يصبح « شيئاً » كما قد يقال على لسان نابليون[1] .

كان الإنسان في كل هذه المواقف — عدا الموقف الأخير — يقيس نفسه إلى الأشياء الأخرى ، ولم يكن في أي منها يشك في نفسه وفي وجوده . كان في كل مغامراته هو الإنسان أولا ، ثم تحقق له المغامرات من الأوصاف بعد ذلك ماتحقق . أما في هذا الموقف الأخير فلم يعد الإنسان يقيس نفسه إلى الأشياء ، بل صار عليه أولا أن يتثبت من إنسانيته ، وأن يثبت حقيقة هذه الإنسانية إن كان ثم سبيل إلى إثباتها . وفي هذا الموقف صار من الطبيعي أن يكون الصراع هذه المرة بين الإنسان والمجتمع ؛ فالمجتمع هو المناوىء الجديد له ، وهو الذي يزحزحه عن عرشه شيئاً فشيئاً ليحتل مكانه .

هذا هو النغم الأخير في اللحن الدرامي الذي وقعه الإنسان في تاريخه الطويل وهو يهبط السلم من أعلى درجة فيه حتى يصل إلى الأرض ، إلى القاع .

* * *

(١) انظر المرجع السابق ص ١٣٤ .

وقضية الإنسان المعاصرة هي قضية الحرية والمسئولية . وهي بطبيعة الحال ليست قضية جديدة في حياة الإنسان لأنها قضية اليوم ، بل هي قضية قديمة عرفها الإنسان وواجهها الفلاسفة والمفكرون منذ أمد بعيد . وكل ما في الأمر أنها صارت في عصرنا الحاضر أكثر حدة وأشد بروزا نتيجة للتطورات التي أصابت حياة الفرد والجماعة والعلاقة بينهما ، ونتيجة للاهتمام الاجتماعي — أو إن شئت السياسي — بين المفكرين المعاصرين .

وقد قلنا إن رحلة الإنسان الطويلة ، ومغامراته الكثيرة التي خاضها من أول لحظة ، والتي مازال حتى اليوم يكتوي بنارها ، هذه الرحلة إنما كانت لتحقيق هدف واحد بوسيلة أو بأخرى . هذا الهدف ليس شيئاً بعيداً عن الإنسان بل هو شيء كامن فيه ، هو إنسانيته . متى يكون إنسانا بحق ؟ وما معنى أن يكون إنسانا ؟

إن القصة توحد بين بداية التاريخ البشري وعمل اختياري ، لكنها تؤكد بكل وسيلة مافي هذا العمل الأول في سبيل الحرية من خطيئة ، وما نتج عنه من عذاب . فقد كان الرجل والمرأة يعيشان في جنة عدن حياة يسودها الانسجام الكامل بين أحدهما والآخر ، وبينهما وبين الطبيعة ، وكان السلام يرفرف عليها . ولم يكن ثمة ضرورة للعمل ؛ فلم يكن هناك اختيار ولا حرية ولا أي نوع من أنواع التفكير . وقد حرم على الإنسان أن يأكل من شجرة المعرفة ، معرفة الخير والشر ، لكنه عصى أمر ربه ، وانفلت من حالة الانسجام مع الطبيعة التي هو جزء منها ، دون أن يتجاوزها . وهذا العمل يعد بصفة أساسية خطيئة من وجهة النظر الدينية التي تمثل السلطة . أما من وجهة نظر الدراما فقد كان هذا العمل بداية الحرية الإنسانية . فخروج الإنسان معناه أنه يحرر نفسه من حالة الاضطرار التي يعيشها ، وأنه يخرج من ذلك الوجود غير المدرك ، والمتمثل في الحياة قبل الإنسانية ،

إلى مستوى الإنسان . وقد كان هذا العمل أول عمل فى سبيل الحرية ، أى أنه أول عمل إنسانى . . . وكان الخروج هنا — من حيث إنه عمل تحررى — هو بداية ظهور العقل .

وتحدثنا القصة عن نتائج أخرى لأول عمل تحررى . فالانسجام الأصيل بين الإنسان والطبيعة اختل ، وأعلن الله الحرب بين الرجل والمرأة ، وبين الإنسان والطبيعة . وانفصل الإنسان عن الطبيعة ، وقد خطا الخطوة الأولى نحو الإنسانية ، بأن صار « فرداً » . لقـــد قام بالعمل التحررى الأول ، والقصة تؤكد ما نتج عن هذا العمل من معاناة . فالعلو على الطبيعة ، أى الانعزال عنها ، وعن كل كائن بشرى آخر ، يجعل الإنسان يبدو عريان خجلان . إنه بمفرده ، حر ، ومع ذلك فهو عاجز ، خائف . والحرية التى اكتسبها أخيراً تبدو كما لو كانت لعنة . لقد تحرر من أسر الجنة اللذيذ ، لكنه ليس حراً لأن يتحكم فى نفسه ، لأن يحقق فرديته[١] .

هذا هو التناقض الحاد فى موقف الإنسان المعاصر : فقد انتزع لنفسه الحرية فى أن يريد وفى أن يصنع ما يريد دون أن يجعل لإرادة علوية الحق فى أن تشل يده ، وتحقق بذلك المعنى الإنسانى فى الحياة مقابل أى معنى آخر إلهى أو طبيعى . غير أن هذا المعنى لم يتحقق إلا على حساب صدع كبير بين الإنسان الفرد والقوى الأخرى . والسؤال الآن هو : أيمكن أن يحقق الإنسان إنسانيته دون الحاجة إلى هذا الصدع ، أى مع المحافظة على الانسجام بينه وبين القوى الأخرى ؟

---

(١) Erich Fromm : Individual Fulfilment ; cf . Man in Contemporary Society ; Columbia Univ . Press , 1955, vol. 1, p . 452 .

فنحن الآن بين أمرين : إما أن يمضى الإنسان فى تحقيق ذاته واستغلال حريته فى هذا السبيل ، وعندئذ تتقطع الوشائج بينه وبين القوى الأخرى ، وعندئذ يئول أمره إلى عزلة داخلية عن الحياة ، أو عزل مقصود إليه قصداً ، ويفرضه عليه المجتمع حين يصدر فيه حكمه بالمروق ، وإما أن يحافظ على تلك الوشائج التى تربطه بالمجتمع فيكون ذلك على حساب حريته وإرادته ، أو على حساب إنسانيته . وقد لا يكون الموقف على هذا النحو من الحدة ، مما يتيح فرصة للتفكير فى الموقف الذى يحفظ التوازن والانسجام . وسنحاول أن نمر بالأفكار التى واجهت هذا الموقف وتقدمت فى سبيل حله . غير أنه يجدر بنا الآن أن نتمثل جوهر القضية قبل أن نذهب إلى التفسير أو الحلول فتحقيق الإنسان فى القصة لإنسانيته قام على رفض الحكم الخارجى على تصرفاته لأنه لم يشأ أن يعترف بالحق الذى يستند إليه هذا الحكم . ورفض الطاعة عندئذ كان معناه البعيد إنكاراً لهذا الحق . فإذا انتقلنا إلى قضية الإنسان فى صورتها الجديدة ، أى موقف الفرد من المجموعة ، وجدنا أن المجموعة قد اكتسبت حقوقاً — من أين ؟ لا ندرى الآن — صارت على أساسها تحكم على الفرد ، وأصبح لها عليه حق الطاعة . ومرة أخرى يقف الإنسان وقفته الأولى يتساءل عن حق المجتمع فى الحكم عليه ، وعن أثر ذلك فى تحقيق مصالحه الخاصة ومصالح هذا المجتمع ، ومدى ما يمكن أن يتحقق من إنسانيته خلال إذعانه وطاعته للمجتمع أو تمرده عليه . وقد يتساءل بعد ذلك عما يمكن أن يكون له بدوره من حق الحكم على المجتمع ذاته . ومرة أخرى يعود السؤال : أيمكن أن يتحقق الانسجام بين الفرد ، الإنسان ، وبين المجتمع ، دون أن يكون ذلك على حساب أحد الطرفين ؟

* * *

وقد سبق أن قلنا إن المشكلة قديمة ، وإن كثيرين من المفكرين والفلاسفة قد شاركوا فى بحثها مشاركة متنوعة ، وشارك فيها الأديب المعاصر بوسيلته الخاصة . ونعتقد أن الإلمام بخطوط النظريات العامة التى تناولت المشكلة عبر العصور يقوم بمثابة الأرضية التى على إساس منها يمكن أن نمضى فى تحليل العمل الأدبى المعاصر .

أما أفلاطون فقد صرف كل اهتمامه إلى الدولة ، وجعل كل القوى مسخرة فى سبيلها ، وهو فى سبيل ذلك لم يجد ضيراً فى أن يضحى بالفرد من أجل الدولة[1] .

وقد كان لتضحية أفلاطون بالفرد من أجل الدولة أثر فى النظر إليه بوصفه « أول من وضع نواة النظم الشيوعية والاشتراكية ودافع عنها ودعا إليها »[2] ، غير أن هذا فى الحقيقة لايستقيم إلا من وجهة النظر التعميمية ؛ « فكل النزعات التى ترمى إلى إخضاع الرأى الشخصى للرأى العام أو المصلحة الشخصية الفردية لمصلحة المجموع تعتبر دون شك نزعات اشتراكية »[3] . فالحقيقة أن « الجمهورية عند أفلاطون تختلف عن مثيلتها من الدول ذات النظام الجماعى totalitarian states فى القرن العشرين . فهذه الدول تنطوى على رذيلة جوهرية هى ما سماه أفلاطون Pleonexia ، أى التعطش إلى المزيد فالمزيد ، مما يؤدى إلى إقفار الروح . فالغرض من الجمهورية عند أفلاطون هو خلق الصفات النبيلة ؛ وإن عظمة الجمهوريات الحقيقية إنما تقاس بالقيمة الشخصية للمواطنين فيها »[4] .

---

(١) انظر: Wayper : Political Thought, P. 36.

(٢) دكتور مصطفى الخشاب : المذاهب السياسية ، ط/ ١ لجنة البيان العربى سنة ١٩٥٣ ، ص ٨٣ .

(٣) نفسه ص ٩٢ .

(٤) Wayper : op. cit . , P. 37

وقد سار أرسطو فى اتجاه أستاذه أفلاطون[1] وإن لم يضح بالفرد من أجل الدولة . « يقول أرسطو : إن الدولة سابقة على الفرد ، فلسنا نستطيع أن ندرك الجزء ما لم ندرك أولا الكل الذى ينتسب إليه هذا الجزء . فالجزء لا يأخذ معنى إلا لصلته بالكل ، كما أن اليد لا معنى لها إلا لصلتها بالجسم . ومن ثم فالإنسان ليس إنسانا إلا لارتباطه بدوله »[2] .

فأرسطو يجعل من الدولة الإطار الكلى الذى ينتسب إليه الأفراد ، وليس للأفراد فى ذواتهم ، أى مستقلين عن إطار الدولة ، أى معنى . فالدولة بهذا المعنى بنية عضوية ، تتفاعل فيها الأجزاء وتتعاون ، ويتحدد خلال ذلك لكل جزء دوره وأهميته . فإذا كانت الدولة من حيث هى كل مرتبطة بنظام بذاته ، فإن على الجزء أن يخضع لهذا النظام حتى لا يعطل عمل الكل فيمنع بذلك الصالح العام الذى يحققه هذا الكل . وهو فى تحقيقه لهذا الصالح العام لا يكون قد ألغى صالحه الشخصى أو تنازل عن تميزه الفردى ، فبمقدار تفانيه فى تحقيق هذا الصالح العام تتحدد قيمته الشخصية ، وتبرز ميزاته الخاصة . ففى تحقيقه للجماعة إذن تحقيق لذاته . والفرد له أن يمارس أقصى حد من الحرية يمكنه من تحقيق ذاته على هذا النحو . ولعل هذه هى الصورة التى تمثلت فى حياة الإغريق قبل أرسطو وأفلاطون ، وإن كان الأمر قد آل بها إلى حكم الطغيان حين غالى الفرد فى تقدير حريته ، فانتهى ذلك إلى تحلل الروابط الاجتماعية وفساد الحياة والحكم بعامة . وهذا ما دفع أفلاطون فى نظريته إلى التضحية بالفرد نهائيا فى سبيل المجموعة — كما رأينا منذ قليل . أما أرسطو فلم يشأ أن يذهب — كما رأينا كذلك — إلى هذا الطرف البعيد ، بل أراد ان يعقد نوعا من التصالح بين الفرد والجماعة يرعى فيه صالح الجماعة ويحافظ على حقوق الفرد . « فصالح الدولة عنده وصالح الفرد

---

(١) الخشاب : نفس المرجع ص ٨٣

(٢) Wayper ; op cit . , P. 39

لا يتمايزان . وهو بذلك يختلف عن أفلاطون الذى قال إن هناك خلافا بين سعادة الدولة ، التى هى مهمة ، وسعادة الفرد ، التى لا أهمية لها »[1] .

* * *

فى هذا الشكل القديم من العلاقة بين الفرد والدولة حرص الفيلسوفان الكبيران على النظر إلى الدولة من حيث هى كيان سابق على الفرد ، وله إرادته الخاصة التى ليست من صنع أحد وإنما هى من صنع ذاتها ، وهى فى الحقيقة صورة لما فى الطبيعة من عقل أو نظام عقلى شامل يتمثل فى كل الأجزاء . وعلى هذا فالدولة شكل طبيعى قام وفقا لقوانين العقل الطبيعى ومقتضياته . غير أن هذه القوانين العقلية كما تتمثل فى كيان الدولة تتمثل كذلك — وفقا لنفس النظرية — فى الإنسان ذاته . ومن هنا أتيحت الفرصة لقيام مذهبين متعارضين أو مجموعتين من المذاهب المتعارضة . ففى جانب نجد النزعة الفردية هى المسيطرة ، وفى الجانب الآخر نجد النزعة الجماعية . وما تزال الفلسفات المختلفة عبر العصور تميل إلى أحد المذهبين أو الآخر . وفى بعض الأحوال يبدو لنا أن السمة الغالبة على عصر من العصور هو الميل إلى هذا المذهب أو ذاك .

كان رجال العصور الوسطى فى معظمهم من أنصار النظرية الفردية ، لا سيما رجال الدين الذين نظروا إلى الدولة نظرتهم إلى شر لا بد منه[2] . والصراع بين الكنيسة والبابوية آنذاك يقوم فى أساسه على هذا الفهم . والكنيسة عندئذ تمثل الفردية ، وتمثل البابوية الدولة .

على أنه ينبغى أن نلتفت إلى حقيقة أن الفرد لم يوضع فى موضع صراع مع الدولة فى الفلسفة الإغريقية أو فلسفة أرسطو بصفة خاصة ، لأنه — كما رأينا — لم يقل بأى تمايز بين الفرد والمجموعة ، أو تعارض فى

---

(١) Wayper ; op. cit. , P. 39

(٢) الخشاب : نفسه ص ٨

المصالح بين الطرفين . وسوف نجد فيما بعد أصداء لهذه النظرية عند أصحاب النزعة الفردية المعتدلة من الفلاسفة المحدثين .

* * *

وقد كان الانتقال من الفكر التجريدى المثالى والفكر الغيبى إلى التفكير العلمى الذى ظهر مع النهضة العلمية الحديثة فى أوربا سبباً فى تطور النظر إلى الدولة والفرد والعلاقة بينهما .

فنحن نلاحظ أن بعض المفكرين فى القرن السابع عشر قد نظروا إلى الطبيعة على أنها آلة — ولا غرو فقد شهد هذا العصر بداية ظهور الآلة (الساعة ، المضخات ، الطباعة . . إلخ) — وأن الله هو مصممها . وبذلك جعلوا الله خارج الطبيعة (وجاليليو على رأس القائلين بهذا المذهب) ، وعندئذ سووا بين عمليتى الخلق المتمثلتين فى خلق الله للطبيعة وخلق الإنسان لما يعمل . ومن هنا كانوا ينظرون إلى كل ما ينتجه الإنسان على أنه شىء مبتكر وأصيل ، وليس تقليداً لأى عمل أو نظام خارجى مثالى ثابت .

وفى هذا العصر نفسه تغيرت النظرة إلى العقل ؛ فلم يعد المفكرون يفهمون العقل على أنه النظام الطبيعى أو المبدأ الكونى المنبث فى كل الأشياء ، بل على أنه القوة التى بها يستخرج الناس النتائج من ملاحظاتهم . ولم يعد ذلك الشىء الذى يهدى الإنسان إلى مايجب أن يصنع ، بل صار ذلك الشىء الذى يعلم الإنسان كيف ينجز ما تدفعه إليه رغبته . وقد عبر هيوم عن ذلك فيما بعد بقوله : « إن العقل عبد للعواطف ، وينبغى أن يكون عبداً لها » .

هذه الفكرة الجديدة عن الطبيعة والعقل والصنعة اتحدت لكى تخلق وجهة نظر جديدة فى الدولة على أنها نتيجة للإرادة والصنعة . ولما كانت الطبيعة نفسها تمثل آلية (ميكانزم) من الآليات فقد صار من الواضح

أن المجتمع والدولة لابد أن يكونا (ميكانزمين) . والفنان الذى يبدع هذه الآليات هو الإنسان . ومن ثم فإن من يريد أن يفهم الدولة من الواضح أنه يجب عليه أن يبدأ بفهم صانعها ، ألا وهو الإنسان .

والناس — بحسب هذه الوجهة — يريدون الدولة لأنها تمدهم بشىء لاتمدهم به الطبيعة ، أى بالسلام والنظام ، ويحتمل أن تمدهم بالنجاح كذلك.

هذه النظرية التى تجعل الدولة آلية استمرت بعد القرن السابع عشر ، وما زال لها أنصار حتى اليوم(١) .

وترتبط هذه النظرية فى وضوح بولاية الفرد على نفسه ، أى أنه ليس مديناً للدول بفضل وجوده لأنه هو الذى خلق الدولة ومنحها الوجود. ومن أجل ذلك فإن التزاماته إزاء هذه الدولة ليست التزامات مفروضة عليه من الخارج وإنما هى التزامات يصنعها هو بنفسه . ولما كان هو الصانع دائماً فقد صار من حقه أن يغير فيما يصنع، وفقا لما تمليه إرادته ولا من معارض فالإنسان هو الذى صار يصنع الأشياء ويصنع بذلك الحقائق. أما الحقائق الخارجية الثابتة فلم يعد لها أى تسلط على عقله أو مبدعاته . وانتقض بذلك اعتبار أفلاطون للدوله على أنها هى الحقيقة ، واعتبار أرسطو لها على أنها سابقة على الفرد . فأصبح الفرد سابقا على الدولة، وصار هو محور الحقيقة . فلما كانت النظريات الآلية تجعل الدولة شيئا من صنع الإنسان فقد صار من الواضح أنه لابد أن تكون حقيقة هذا الإنسان أكثر ثبوتا من الشىء الذى أبدعه . فالآلة ليست حية كالبنية الحية ؛ فكل ما لها من أهمية ، وما فيها من وحدة ، إنما قد اشتقته على نحو صريح من مبدعها . ومن ثم فإنها شىء يوجد من أجل الإنسان ، لا كما تريد النظريات العضوية أن تجعلها شيئا يوجد الإنسان من أجله . إنها شىء يعمل على إقامة إرادة أعلى لا عقل أعلى كما تريدنا النظريات العضويه أن نعتقد . والخاصية المميزة لها هى امتلاكها ومزاولتها لقوة

(١) Wayper : op cit. , pp. 43 - 4

منظمة عالية . وهى تستخدم هذه القوة لا لتحدث خيرا مشاعا أو عاما ، فهذا النوع من الخير غير قائم ، بل لتنسق المصالح التى هى شىء قائم. فالنظريات الآلية عن الدولة تؤكد أن الصالح بالنسبة لنا جميعا يمكن أن يكون قائما على تبادل المنافع ، لكنه يبقى صالحنا ، ولن يكون صالح بنية جمعية collecive entity نسميها المجتمع أو الدولة »[1].

فالدوله إذن شىء معنوى لا يمثل حقيقة قائمة وإنما هو مجرد اصطلاح للتعبير عن الصالح الذى يعم الأفراد . وحين يتحقق الصالح فإنه لا يعدو أن يكون صالح كل فرد . فالفرد هو الحقيقة القائمة ، وهو الذى يتأثر بما هو صالح أو ضار . ويحدثنا جون ديوى عن المدرسة الفردية فى انجلترا وفرنسا فيقول : « إذا تحدثنا فلسفيا فإنها — أى هذه المدرسة — قد أقامت اتجاهها الفردى على أساس الاعتقاد فى أن الأفراد هم وحدهم الحقيقيون ، وأن الطبقات والمنظمات تأتى تالية لهم ومشتقة منهم ، فهى أشياء صناعية ، فى حين أن الأفراد طبيعيون »(٢) .

فإذا كان الفرد هو الحقيقة، وكان هو الذى يصنع الدولة ويمنحها الوجود، وكان الصالح المتحقق هو صالح الفرد نفسه ، فقد صار من الطبيعى أن تفقد الدولة أى سلطان على الفرد ، أو على الأقل لا يكون لها الحق فى أن تفرض عليه شيئا . الدولة فى المذهب الفردى « لا تخلق حقوق الفرد وإنما تقرها فقط ، وتلتزم باحترامها »(٣) .

* * *

وقرب نهاية القرن الثامن عشر ، وعلى نحو أخذ يتزايد فى القرن التاسع عشر ، لم يعد الناس يقتنعون بالنظرية التى تجعل من الدولة آلة . فقد آمنوا

(١) Wayper : op. cit., p. 45

(٢) John Dewey : Reconstruction in Philosophy ; cf. Man in Contemporary Society, p. 425

(٣) الخشاب : نفسه ص ١٩

أنه من غير الواقعى أن نعد الأفراد وحدات كثيرة بعضها منعزل عن بعض. على نحو ما كان كتاب المدرسة الآلية مهيئين لأن يقولوا . فلم يكن من المجدى دراسة الناس منعزلين عن المجتمع . .

وهكذا أحس الناس بالحاجة إلى جواب أكثر إقناعا عن هذا السؤال : « لماذا تقوم الدولة ، ولماذا يجب على الإنسان طاعتها ؟ » من أى جواب يمكن أن تتقدم به النظرية الآلية فى الدولة . وقد كان الاهتمام بالتاريخ فى القرن الثامن عشر ، والميل الجديد لإيجاد تماسك عام لهذا التاريخ يحدد بعبارتى النماء والبوار - كان ذلك هو الذى قوى تلك الحاجة . كذلك قواها تطور القومية ، مادام قد صار من الأسهل على الناس أن يخضعوا لدولة لم تقدم إليهم على أنها مجرد آلة من صنعهم الخاص وأن يقدسوها . وتبعاً لهذا بدأت الدولة تصور على أنها تجسيم للأمة embodiment of the nation. ثم إن الجاذبية القوية للكشوف العلمية الجديدة جعلت هذه الحاجة أكثر إلحاحاً[١] .

لقد عدنا إذن للتفكير فى الدولة على أنها بنية حية ، وعادت النظرية العضوية فى الدولة من جديد . على أنه ينبغى منذ الآن الالتفات إلى مابين النظريتين الحديثة والقديمة من اختلاف وإن اتفقتا فى الجوهر . « فأصحاب النظرية المحدثون الذين يشيرون إلى الدولة على أنها بنية حية لا يقصدون مجرد التمثيل أو الاستعارة ؛ فهم لا ينظرون إلى الدولة على أنها تشبه البنية الحية ، تشبه الشخص ، تشبه الفرد ، بل على أنها فى الواقع بنية حية ، على أنها شخص ، أو على أنها فرد »[٢] .

كانت الدولة فى النظرية القديمة ينظر إليها على أنها نسخة من الطبيعة

---

(١) Wayper : op. cit. , P. 131

(٢) Ibid, P. 132

ومحاكاة لها . ومن أجل ذلك كان المبدأ العقلي هو أساسها . فهي بنية طبيعية يتمثل في كيانها صورة للعقل الطبيعي المتغلغل في كل شيء . أما الدولة في النظرية الحديثة فلم ترفض مبدأ العقل ، لكنها كذلك لم تكتف به ، بل استعارت إلى جانبه مبدأ الإرادة الذي قامت عليه النظرية الآلية في الدولة . وامتزج هذان المبدآن لكي يميزا النظرية العضوية الجديدة في الدولة . وهذا المبدأ الجديد هو ماعرف عند هيجل بالإرادة العقلية rational will . وهذا المبدأ ينفي أن تكون الدولة مجرد محاكاة للنظام الطبيعي، كما ينفي أنها مجرد شيء يصنعه الإنسان .

والواقع أن النظرية العضوية الجديدة محاولة في سبيل تعميق القضية أكثر منها محاولة للتوفيق بين النظريتين العضوية والآلية السابقتين . وقد كنا منذ البداية نبحث عن تلك المحاولة التي ترأب الصدع الذي يصور أحيانا على أنه حاد بين الفرد والمجموعة . ترى أتسعفنا النظرية الجديدة على هذا ؟ أيمكن أن يكون تحقيق الفرد لذاته تحقيقاً للمجتمع أو العكس ؟

إن وجهة النظر العضوية — فيما يرى جون ديوى — تميل إلى التقليل من أهمية ألوان الصراع الخاصة ؛ فما دام الفرد والدولة أو الهيئة الاجتماعية ليسا سوى جانبين لحقيقة واحدة ، وما داما على وفاق سابق من حيث المبدأ والمفهوم ، فإن الصراع في أي حالة من الحالات الخاصة لا يمكن إلا أن يكون ظاهرياً . فمادامت النظرية تذهب إلى أن الفرد والدولة كلاهما لازم للآخر، وكلاهما يعين الآخر، فلماذا الاهتمام الزائد بحقيقة أن مجموعة كاملة من الأفراد في هذه الدولة يعانون من ظروف قاهرة ؟ فمصالحهم في «الواقع» لا يمكن أن تتعارض مع مصالح الدولة التي ينتمون إليها ؛ فما هو إلا تعارض سطحي وعرضي[1] .

---

(1) Dewey : op. cit. , pp. 423 – 4

إن الدولة من حيث هى بنية حية لاتلغى إرادة الأفراد ولكنها تربط هذه الإدارة الخاصة بنظام عام . إن أجزاء هذه البنية تتحرك فى حرية ، لكنها تستشرف تحقيق نوع من الوجود السامى الذى لايتنافى والنظام العقلى للكون . « من الممكن أن تتمتع الأجزاء بنوع من الوجود المستقل وإن كان وجودا . فمن الممكن أن تكون لهذه الأجزاء حقوق داخل الدولة ، لكنها لايمكن أن تتمتع بحقوق ضد الدولة . وعلى هذا النحو يؤمن أصحاب النظرية العضوية بأن سلطان الدولة وحرية الفرد ليس بينهما تعارض حقيق . فالحرية الحقيقية تتمثل فى طاعة قوانين الدولة . ولا يمكن أن تكون غاية المجموع هى غاية كل جزء مالم يتحقق هذا ، لأنه عندما يتحقق وتسير الحياة وفقا له سينمو الفرد بنفسه إلى أعلى مستوى يستطيع ، وستحقق الدولة ذاتها تحقيقاً كاملا . وأكثر من هذا فإن أصحاب النظرية العضوية لايفرقون بين الدولة والمجتمع(١) .

* * *

فإذا استقر هذا المعنى من التساند بين الفرد والدولة أو المجتمع فى الرغبات والغايات كان ذلك تأكيداً لوجهة النظر الأرسطية فى عدم التمايز بين الفرد والدولة . غير أن المحدثين يفسرون هذا التساند تفسيرات أخرى غير التفسير العقلى الأرسطى . وسنعرض الآن لونين من هذا التفسير الحديث أحدهما من وجهة نظر فردية ، ولكنها الفردية المعتدلة ، والآخر من وجهة نظر جماعية ، ولكنها الجماعية المعتدلة كذلك ، وسنرى مايمكن أن يكون من لقاء بين التفسيرين .

ولتكن وقفتنا الأولى مع آدم سمث (١٧٢٣ — ١٧٩٠) . فهو يذهب

Wayper : op. cit. p. 135 (١)

إلى أن الفردية ، لاتتنافى مع الوضع الاجتماعى للفرد ، فإن الإنسان إذا ترك وشأنه ، وكان حراً فى اتخاذ الوسائل التى تكفل له تحقيق نزعاته الطبيعية والخاصة ، فهو فى هذا الصدد لن يحقق مصالحه فحسب ، بل أكثر من ذلك سيفيد المجتمع ، ولن تتضارب مصالحه مع مصالح المجموع . ولعل السر فى ذلك (وهذا هو استنتاج وايبر) أن العناية الإلهية قد منحت هذا العالم نظاما طبيعياً يسيطر على جميع مظاهر نشاطه ، وأقامت نوعا من التوازن الأخلاقى بين النزاعات الفردية . وقد بلغ من دقة هذا التوازن أن مصلحة الفرد لا تتعارض مع مصلحة المجموع . فحب الذات تصحبه ميول أخرى تخفف من حدته . وفى ضوء هذا الاعتبار لاتنطوى أعمال الإنسان على تحقيق أنانيته ورغباته الشخصية فحسب ، بل تنطوى كذلك على تحقيق النزعات الغيرية altruist . ويبدو أن نظريته فى الفرد كانت صدى لنظريته فى (العواطف الخلاقة) ، فقد كان اعتقاده الراسخ فى وجود حالة « تناسب أو انسجام » بين الدوافع الإنسانية سبباً فى دفاعه عن صحة نظريته فى الفردية . . . وفى هذا الصدد يقول : (إن الإنسان وهو يعمل على تحقيق رغباته الخاصة تقوده قوة خفية نحو تحقيق أغراض لم تكن فى حسبانه ، وما كان ليقصد إليها)[1] » .

وهنا نجد أن سمث يعتمد على فكرة النظام الطبيعى الذى أودعه الله فى الكون والذى يسيطر على كل حركة فيه ، وهو فى الوقت نفسه يتقدم بنظرية أخلاقية يستغلها فى هذا التفسير وهى نظرية التوازن الأخلاقى بين النزاعات الفردية . وهذا التفسير يعنى فى بساطة قيام مبدءين خيرين فى الحياة ، مبدأ يتمثل فى النظام الطبيعى للعالم ومبدأ يتمثل فى الدوافع الفردية أو فى حياة الفرد بصفة عامة . ومن هنا لايمكن أن يحدث تعارض جوهرى

---

(١) الحشاب : نفس المرجع ، ص ١٢

بين الفرد والمجموعة ، لأن كليهما يمثل مبدأ خيراً . المجموعة تمثل ما أودعته العناية الإلهية فى العالم من نظام ، والفرد يمثل التناسب والانسجام الأخلاقى . وتحقق هذا الانسجام تحقيق فى الوقت نفسه لصفات النظام الذى يسيطر على العالم . وإذن فقد خلق الله العالم وخلق الإنسان وزودهما بقوى خيرية متجاذبة وليست متعارضة . وعندما يتحقق صالح الفرد يكون ذلك معناه أن حالة الانسجام الأخلاقى قد تحققت . وإذا تحقق الانسجام الأخلاقى تحقق النظام العام الذى يتمثل فى حياة المجموعة ، وإذا تحقق نظام المجموعة تحقق صالحها .

فإذا انتقلنا إلى *هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) وجدناه يبدأ من ناحية الدولة ، فهو يرى أنها أكبر وأكمل وأعلى تجسيم للروح يمكن الوصول إليه . ويقول : « إن الفرد كذلك تجسيم للروح وإن لم يكن بطبيعة الحال تجسيماً كاملاً كما هو الشأن فى الدولة . فهو ينطوى على قدر كاف من الروح يجعله يرغب فى أن يتحد بها (أى بالدولة) اتحاداً كلياً ولكنه غير كاف لأن يجعل هذا الاتحاد آلياً ، سهلاً ، أو مجرد أنه يستطاع بغير معونة . إنه قادر على أن يعمل عملاً أنانياً دون التفكير فى الآخرين ، ومتبعاً غرائز الدهماء . وهو عندما يعمل على هذا النمط تتقطع الصلة بينه وبين نظام الأشياء . عندئذ تغوى الروح فى داخله فلا يبقى حراً بل يصير عبداً للخطأ والرغبة . فهو لا يصنع ما يرغب بحق أن يصنعه إلا عندما يحاول أن يتحد مع الروح ، فلا يعمل وفقاً للرغبة الطارئة بل وفقاً لإرادته الحقيقية . وهو لا يكون حراً إلا بمقدار نجاحه فى العمل وفقاً لإرادته الحقيقية ، وتمسكه بأهداف الروح ، وإرادته لهذه الأهداف كما لو كانت أهدافه الخاصة . وعلى هذا لا يمكن مطلقاً أن تكون حرية الفرد قدرة على الاختيار مجردة وغير مهذبة ، بل هى مجرد الرغبة فيما هو عقلى rational ، ولما قد ترغب فيه الروح ، والقدرة على إنجاز ذلك . . . وإن

إرادته الحقيقية تدعوه إلى الاتحاد مع الروح متجسمة فى الدولة ، ومن هنا تكون إرادته الحقيقية هى طاعة ما تمليه عليه الدولة . فالواقع أن ما تمليه الدولة هو إرادته الحقيقية . وعلى هذا فإن أوامر الدولة تعطى الإنسان فرصته الوحيدة للحصول على الحرية . . . وهو قد يطيع الدولة لأنه يخشى عاقبات عـــدم الطاعة . فإذا هو أطاعها خوفا لم يكن حراً بل خاضعاً لقوة أجنبية »[١]

وهكذا نجد هيجل يجعل من الدولة حقيقة كبرى ، ويفرق بين نوعين من الإدارة والحرية لدى الفرد ، الإرادة الحقيقية ، أى إرادة الاتحاد مع الروح الحقيقية الكبرى وهى الدولة ، والحرية الحقيقية ، أى حرية العمل على ذلك الاتحاد . ثم هناك الإرادة غير الحقيقية ، أو الإرادة المنحرفة ، وهى الإرادة الأنانية الغريزية التى تقطع ما بين الفرد ونظام الأشياء من صلة . وكذلك هناك الحرية غير الحقيقية ، وهى الحرية فى إنجاز تلك الأعمال الغريزية الأنانية . فالفرد إذن ينطوى على مبدأين أحدهما خير والآخر شرير ، وإرادته وحريته لا تسيران فى الخط الأخير إلا إذا استهدف الاتحاد بالروح الخير الأكبر الذى يتمثل فى الدولة . وعندئذ يمكننا أن نقول أن الإرادة تتحرك نحو العقل . وفى حركة الإرادة نحو العقل يتحقق الصالح الحقيق للفرد ، وتتحقق طاعة تلقائية من الفرد للدولة لا طاعة مغتصبة .

وعندئذ تكون طاعة الفرد لقوانين الدولة حركة روحية من جانب الفرد . وللدولة حق الطاعة على الفرد من حيث إنها تتيح له فرصة مزاولة حريته الحقيقة التى تتفق وإرادته الخيرة الأصيلة . وإيما عمل يخرج به الفرد على طاعة الجماعة لا يمكن أن يتحقق منه إلا صالح فردى أو شخصى يصور الإرادة المنحرفة أو غير السوية فى الإنسان . وقد تترك الدولة للفرد

---

(١) Wayper : op.cit. , pp. 167 - 8

مزاولة هذا النمط من حرية الإرادة ، لكنها — كما رأينا فى النظرية العضوية — لا يمكن أن تسمح له بحقوق ضدها . فإذا امتدت أعمال الفرد بحيث أصاب المجموعة منها ضرر كان من الطبيعى أن تأخذه المجموعة بالشدة .

من حق المجتمع إذن أن يعاقب المجرم ، لأنه — من وجهة النظر السابقة — حين يجرم يكون قد تخلى عن أميز ما فيه من صفات الإنسان وهى « إرادة العقل » أو إرادة الخير العام . ثم إنه حين يجرم لا يكون إنسانا حراً بأصدق معنى للحرية — من وجهة نظر هيجل — وإنما يتصرف عندئذ تصرف عبد لغرائزه البهيمية . « فالحرية الإنسانية إذن لا معنى لها خارج المجتمع ، لأن الحرية ليست مجرد تصور سلبى ، بمعنى أنها لا تدل فحسب على انعدام التحكم الخارجى فى إمكانيات الفرد ، بل تدل أكثر من ذلك على قدرة الكائن العاقل على الاستجابة لدوافعه التى تميزه عن غيره من الكائنات »[1] .

أما من أين كان للمجتمع الحق فى محاسبة الفرد فهذا تجيب عنه حقيقة أن المجتمع صورة أكمل وأكثر تعبيراً عن روح الخير . وخضوع الفرد منا لمطالب المجموع وأوامره ليس إهداراً لإنسانيته ، بل هو أقرب إلى أن يكون تأكيدا لهذه الإنسانية . ومحاسبة المجتمع له عند مروقه تفرضها ضرورة المحافظة على سلامة المجموع .

* * *

وهنا نتساءل : أيمكن أن يهدف الإنسان بعمل من الأعمال إلى الخير فيحدث فى سبيل ذلك الشر ؟ أو لنقل بصورة أكثر تحديداً : أيمكن أن يصنع الإنسان الشر فى حين أنه كان يهدف إلى الخير ؟ وعندئذ أيمكن أن يخطىء المجتمع فى تقديره لعمل ما وفى حكمه على صاحبه ؟

---

(١) الخشاب : نفس المرجع ص ٥٨

ولهذه القضية طرفان : طرف يرتبط بتقدير الباعث على العمل الشرير في طبيعة الإنسان والميزان الذي يوزن به هذا العمل ، وطرف يرتبط بتقدير القصد في هدف الإنسان إلى الشر . هل يصدر الإنسان في اقترافه للجرم عن باعث إجرامي أصيل في نفسه ؟ هذا من جهة . ومن جهة أخرى هل يصنع الإنسان الشر وهو مقتنع بأنه شر ؟

يقرر رجال الاجتماع الذين يدرسون الجريمة وظروفها أن الحكم على العمل بأنه خير أو شرير مسألة نسبية ، فالعمل في ذاته لا يحمل معنى الخيرية أو الشرية ، وإنما تحدد له هذا المعنى أو ذاك الظروف الملابسة . « فليس ثمة فعل يمكن أن يعد إجرامياً في جميع الحالات ، كما أنه ليس ثمة أفعال قد لا تكون إجرامية في بعض الظروف »[1] . ومن ثم لا يمكن تعميم الحكم في العمل الشرير أو الإجرامي الواحد ، فالجريمة قد تكون واحدة ، لكن دراسة الظروف الملابسة لها قد تهون من أمرها في بعض الحالات ، وقد تجعلها شيئاً خطيراً في حالات أخرى . ومن ثم ظهر مبدأ تفريد العقوبة . « وحجة أنصار هذا المبدأ أن (الجريمة ليست مقياساً للإنسان)، وأن هناك من الفوارق في الخلق والشخصية بين المجرمين والمقترفين لنفس الجريمة ما يوجب التفرقة بينهم في المعاملة . وتبعاً لهذا فإنه لا بد من تكييف العقوبة مع الطبيعة السيكلوجية للمجرم »[2] .

فإذا لم تكن الجريمة مقياساً للإنسان تبع ذلك أن العمل الذي نسميه جريمة لا يحمل خاصية إجرامية أصيلة في نفس الإنسان . ومن ثم قيل إن « الإجرام ليس وليد غريزة خاصة تفرض على أصحابها هذا السلوك الإجرامي »[3] . وعلى ذلك ينتفي أن يكون هناك قصد في هدف الإنسان

(١) دكتور زكريا إبراهيم: الجريمة والمجتمع ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٨ ، ص١٤٨

(٢) نفسه ص ١٦٥ .   (٣) نفسه ص ٢٠٠ .

إلى الشر ، وهذا أحد طرفى القضية . ومن جهة أخرى لا يمكن الارتداد بفعل الشر إلى طبيعة الإنسان ، وهذا هو طرف القضية الآخر . فلا الإنسان يقترف العمل الشرير لأنه ينطوى على طبيعة شريرة ، ولا هو يصنع الشر وهو مقتنع بأنه شر . وعلماء الاجتماع يبرئون الفرد من الطبيعة الإجرامية ومن القصد إلى الشر فى ذاته ، على أساس أن « الظروف الاجتماعية نفسها هى التى تتضافر على إحداث الجريمة »[1] .

وعلى هذا فقد يصنع الإنسان عملا من الأعمال وهو يعتقد أنه خير ، ومع ذلك يمكن اعتبار هذا العمل نفسه — من وجهة نظر أخرى — عملا شريرا ، بخاصة إذا اختفى من أمامنا الدافع الخير الذى دفعه إلى هذا العمل والظروف المحيطة به . وعندئذ يحتمل الخطأ فى حكم المجتمع على هذا العمل . ويستوى فى هذه الحالة من كان هدفه من هذا العمل مصلحة شخصية أو مصلحة عامة ، مادام هذا العمل قد أخذ المظهر الذى لا تقره القاعدة العامة فى المجتمع . فالمجتمع إذن هو الذى يقرر أن عملا ما شر ، وهو الذى يقرر له العقاب ، فى الوقت الذى قد تكون ظروف المجتمع نفسه هى التى دفعت الفرد إلى هذا العمل الشرير .

أيعنى هذا أن يترك المجتمع الفرد حرا دون أن يقيده بمسئولية ؟ أما هيجل فقد أراد للإنسان أن يكون مريدا وأن يستهدف المعقول . وفى هذه الحالة لابد أن يضيف علماء الاجتماع شرطا يبدو جوهريا وهو : أن يكون المجتمع نفسه سليما . وعندئذ يكون للمجتمع الحق فى محاسبة الفرد على أعماله وتقديرها . ولا يقف فى سبيل ذلك قصد الفرد من عمله ، لأنه حين يقصد الخير فيصنع الشر يكون مسئولا عن خطئه فى التقدير .

---

(١) نفس المرجع والصفحة .

أمن الممكن أن يتفق القصد والعمل ، بحيث يتحاشى الفرد خطأ التقدير فلا يتورط فى الشر وقد أراد الخير ؟ منهجان ينتهجهما الإنسان فى مثل هذا الموقف ، أحدهما يعتمد فيه على « البصيرة » والآخر على « المعرفة الموضوعية » .

فمن خلال البصيرة يلمح الإنسان الحقيقة الجوهرية — وهى خيّرة بطبيعة الحال — فيسلك إليها إن شاء . وعن طريق المعرفة يستطيع الإنسان أن يقرب بين إرادته وحاجته حتى تتحدا . يقول أحد الكتاب الإنجليز المعاصرين : « إن الإنسان الذى يدرس أية حالة تعرض له ويجمع عنها مختلف المعلومات يكون أقدر على معرفة ما يجب عمله بصددها ؛ فهو كلما ازداد علما بها ازداد تشبثاً بما يتخذ من قرار . ويرجع ذلك إلى أن مجال الخيار يضيق أمامه فتضيق دائرة حريته ، بل يمكن أن نقول إن الشقة بين الإرادة والحاجة أخذت تتقلص ، فإذا بلغ علمه أتمه ، واتضحت له وجهة النظر المثلى ، كان لا محيص له عن اختيارها . ويمكن القول عندئذ إن الإرادة والحاجة اندمج بعضها فى بعض وأصبحتا شيئاً واحدا غير منفصل ، وكونتا مرحلة الانتقال إلى العمل »[١] .

أى المنهجين أهدى سبيلا ؟ .

من وجهة نظر الفرد لابد أن يكون المنهج التأملى هو السليم ، ومن وجهة نظر المجتمع يكون المنهج العلمى هو المنهج السليم ، وبين هذين المنهجين يتركز الصراع المعاصر بين الفرد والمجتمع . فالفرد والمجتمع كلاهما ينشد الخير والمصلحة ، لكنهما لا يسيران فى تحقيق هذا الخير فى اتجاه واحد . الفرد يعتمد على الحقيقة التى تنبع من ذاته وتتراءى لبصيرته ، والمجتمع يعتمد على الحقيقة التى تنبع من التجربة الموضوعية ، وتحصل عن طريق المعرفة . ولا بد أن

(١) محمد مفيد الشوباشى : الفلسفة السياسية ، دار الكشاف ١٩٥٥ ، ص ١٩٣ .

يختلف التقدير في الحالتين . وموقف التصالح المنشود بين الفرد والمجتمع هو في الحقيقة موقف التصالح بين التقدير التأملي الجمالي والتقدير العلمي العملي . إنه التصالح بين الفكرة والواقع . « وعندما يأتي اليوم الذي تتعاون فيه الفلسفة مع الأمور الجارية ، وتبرز معنى التفصيلات واضحاً متماسكاً عندئذ يتمازج العلم والعاطفة ، ويتعانق التجريب والخيال . عندئذ سيكون الشعر والشعور الديني هما زهرتا الحياة الطبيعيتان »(١) .

* * *

Dewey : op, cit. , p. 433 (١)

الفصل الثاني

رحلة إلى الغد

تناولنا فى الفصل السابق مشكلات الإنسان المعاصرة فى علاقته بالمجتمع ، وتعرضنا للنظريات المختلفة التى شرحت هذه المشكلات . وانتهينا إلى موقف التصالح الذى لم يتحقق والذى لا ندرى إن كان من الممكن فى المستقبل أن يتحقق فتسقط بذلك كل تلك المشكلات . وقد كانت الأفكار التى اعتمدنا عليها فى ذلك الفصل هى أفكار الفلاسفة أو الدارسين الباحثين ، وبقى علينا أن نقف وقفة أخرى نتفهم بها مشاركة الأديب المعاصر فى هذه القضية ، كيف فهمها ، وكيف جسمها ، وكيف مثلها لنا فى عمل فنى درامى . أما العمل الفنى فهو مسرحية « رحلة إلى الغد » ، وأما الأديب فهو توفيق الحكيم .

* * *

ويفتتح الحكيم مسرحيته بسجين فى سجن انفرادى يتحدث إلى نفسه ويعلن فى مرارة أنه قد حكم عليه بالإعدام . وقد أصدر عليه هذا الحكم بناء على الحوادث ، أما الحقيقة التى وراء الحوادث فلم يحسب لها حساب . إنها الحقيقة التى يعرفها ذلك المجرم نفسه ، والتى لم يعد يجديه أن يفضى بها إلى أحد .

ثم تبدأ الأمور تتكشف أمامنا شيئاً فشيئاً . فهذا السجين طبيب ، ما يلبث أن يزوره طبيب السجن ويعتذر له عن عدم تمكنه من إقناع المسئولين بنقله إلى المستشفى لأن له سوابق فى محاولات الهرب من المستشفى فى المرات السابقة . ولا يخفى السجين رغبته فى الهرب ليلة واحدة يعود بعدها ليتقبل حكم الإعدام راضياً . ولا ندرى لماذا يريد أن يهرب هذه

الليلة ، لكن الحوار بينه وبين طبيب السجن يكشف عن أنه حانق على زوجته ، وأن هناك حقيقة خافية يجب أن تعرف ، حقيقة غير تلك الحقيقة التى عرفت وبحثت فى المحكمة . فالحقيقة التى عرفتها المحكمة لم تكن هى كل الحقيقة . صحيح أنه اعترف أمام المحكمة فى شجاعة بأنه قاتل ، لكنه أخفى ماوراء هذا القتل من حقيقة . وحينما أدرك فيما بعد أن هناك من سيستفيد من إخفاء هذه الحقيقة بدأت نفسه تثور ، وأخذ يفكر فى الانتقام بعد أن صدر ضده حكم الإعدام وأيدته كل الجهات القضائية .
لقد بدأ يتهم زوجته بأنها هى التى دبرت المؤامرة كلها ، وهو لم يكشف ذلك إلا أخيراً . لقد كانت زوجته قبل ذلك زوجة لرجل ثرى مريض . وذات يوم استدعت الزوجة هذا الطبيب لعلاجه ، ثم وقعت فى غرامه ، وصورت له زوجها ذاك فى صورة الوحش ، بأنه « استولى على حليها وجردها مما كانت تملك لينفق على عشيقاته ، ودفعها إلى مخالطة معارفه من رجال الأعمال ليجنى من وراء ذلك الصفقات المريبة ، وأنه لا خلاص لها منه إلا بموته أو موتها ، لأنه كان يأبى عليها الطلاق . وهكذا راحت تلك المرأة الجميلة توحى إلى الطبيب بالجريمة . وقد استقبل منها هذا الإيحاء فى بدايه الأمر بالسخرية ، واستبعد عن نفسه أن يقترف مثل هذه الجريمة . لكنها ظلت به تغريه بحبها وجمالها حتى تسربت الفكرة إلى تفكيره الجاد ، ثم خرجت إلى نطاق التنفيذ ، وتزوجت المرأة من الطبيب وهى تقر بين يديه بهذا الاعتراف : « أنت منقذى وصانع حياتى ، وستكون لك هذه الحياة دائماً ! » . ودام زواجهما شهرين ظهرت بعدهما شكوى قدمت من مجهول إلى النائب العام فقبض عليه . ولم يخطر للطبيب أن تكون زوجته هى صاحبة الشكوى بعد أن استطاعت بدموعها وحنانها الكاذب أن توهمه أن أقارب زوجها المتوفى هم ولا شك مرسلوها ، إثارة للشبهات ، كى يعرقلوا إجراءات الميراث . وقد استطاعت الزوجة فى مهارة وهى تدلى

بشهادتها أمام المحكمة أن تبعد عن نفسها أى شك قد يحوم حولها .
ويبدو أن الزوجة قد اتخذت زواجها الثانى ذريعة إلى تحقيق حبها الحقيق بشاب يعمل محامياً ، وهو نفس المحامى الذى دافع عن الطبيب فى هذه القضية ؛ فمن النظرات الأخيرة المتبادلة بينها وبين المحامى استطاع الطبيب أن يدرك هذه الحقيقة . وهكذا تنتهى المأساة ، فينعم المحامى والزوجة بحبهما وبثروة الزوجين الأول والثانى .

هذه إذن هى الحقيقة التى لم يعرفها القضاء ، والتى لم يدركها الطبيب نفسه إلا بعد فوات الأوان ، فقد أدرك أخيراً أنه لم يكن المجرم الأصلى وإنما كان مجرد « آلة تحطم الزوج الأول » ، فإذا ما تم للعشيقين ذلك « جعلا الآلة تحطم نفسها » .

ومن أجل ذلك لم يعد للسجين فى الحياة سوى مطلب واحد هو أن يضع أصابعه حول عنق زوجته الخائنة .

ثم يظهر مدير السجن ليعلن للسجين مفاجأة غريبة ، وهى أن زوجته جاءت لزيارته . وهنا يتوسل إليه السجين أن يكون لقاؤهما على انفراد فى السجن نفسه ، وبعد لأى يقتنع مدير السجن بهذا اللقاء على ألا يزيد على خمس دقائق . وطبيعى أن هذه الزيارة لم تكن من جانب الزوجة إلا إنقاذاً للمظاهر ودرءاً للشبهات . وتمضى فترة انتظار يعود بعدها مدير السجن وفى صحبته رجل وقور فى يده أوراق . لقد جاء المدير بمفاجأة ظنها أهم عند السجين من لقاء زوجته ، جاء بعرض مقدم من إحدى الجهات العلمية يتلخص فى أنه قد تمت الترتيبات النهائية لإطلاق صاروخ إلى الكواكب البعيدة ، وهذا الصاروخ معد لحمل إنسان ، وقد جرى البحث عن هذا الإنسان ، وأخيراً اهتدت الهيئة إلى السجين تعرض عليه هذه المغامرة ، فإن هو قبلها ألغى حكم الإعدام بصفة نهائية . أما المغامرة نفسها فالنجاة

فيها لا تعدو واحداً فى المائة . ويفاضل السجين بينها وبين الإعدام فيجد أنها أفضل ، ويوقع بقبول المغامرة . ويخرج السجين من السجن دون أن يلتقى زوجته ، لأنه بمجرد قبوله لذلك العرض كان قد صار تحت تصرف الهيئة العلمية ، واللقاء بينه وبين زوجته لابد أن توافق عليه هذه الهيئة . وينتهى الفصل الأول بالوداع المتبادل بين السجين وطبيب السجن ومديره .

وفى الفصل الثانى نصادف السجين الطبيب داخل الصاروخ وقد انطلق به فى الفضاء . وبعد لحظات يدرك السجين أن معه شخصا آخر يغط فى نومه ما يلبث أن يستيقظ . وبعد قليل من مفارقات الموقف المسرحى يدرك الطبيب أنهم جاءوا معه بسجين آخر كان قد حكم عليه بالإعدام. وهذا السجين الثانى كان يعمل مهندساً ، واقترف جرائم قتل عدة ، كلها بسبب النساء . وقبل أن نعرف تفصيلات هذه الجرائم يتم اتصال تليفزيونى بين العلماء على الأرض والصاروخ المنطلق ، يطمئن خلاله العلماء على السجينين ، وفى الوقت نفسه يعلنون أن الصاروخ تزداد سرعته ، وأنهم صاروا لا يعرفون وجهته ، وأن اتصالهم به سينقطع نهائيا بعد ثلاث دقائق . ويعود بعد ذلك الحوار بين السجينين فنعرف أن المهندس اقترف أربع جرائم قتل ولم يكشف أمره إلا فى الخامسة . ولم تكن جرائم المهندس من أجل النساء كما كانت جريمة الطبيب ، بل من أجل المال . كان المهندس فى حاجة إلى المال ، وكانت أسرع وسيلة فى نظره للحصول على هذا المال هى أن يتزوج امرأة غنية ثم يرثها ، فتزوج أربع نساء فى مدى أربعة أعوام وورثهن جميعا ، أما الخامسة فقد أفلتت منه وافتضح كل شىء . أما حاجته إلى المال فكانت لإنجاز مشروع هندسى مفيد ، « لو تحقق لعاد بالخير على عدد كبير من الناس » . وهو يؤكد لزميله أنه لم يرد ارتكاب كل تلك الجرائم ولكنها الرغبة فى إنجاز مشروعه .

ثم يبدأ السجينان يواجهان حياتهما الجديدة داخل الصاروخ ، ويتكشف

لهما أن انقطاعهما عن الأرض وعن الناس قد غير كثيراً من المفهومات ، فلم يعد للقتل والجريمة معنى . وكذلك القانون والشر والخير والرذيلة والفضيلة والكره والحب ، كل هذه المعانى ترنحت أمامهما ، حتى معنى إنسانيتهما قد أخذ يصير منهما موضع شك . وعلى الإجمال صار للموت والحياة دلالة أخرى غير الدلالة المعروفة على الأرض . وفيما هما فى هذا الجدل يتجه الصاروخ بهما نحو نيزك من النيازك فى سرعة مذهلة ، فيوقنان بأن نهايتهما دنت . ويوشك الصاروخ أن يصطدم بالنيزك ، لكنه فى اللحظة الأخيرة ينحرف عنه فينجوان . وهما لا ينجوان إلا ليجذبهما أحد الكواكب جذبا قويا دون أن يرياه . وأخيراً يظهر لهما فيعاودهما الخوف من الموت مرة أخرى ، ممزوجا بأمل جديد فى النجاة .

ثم يأتى الفصل الثالث فنعرف أن الاصطدام قد حدث ، وأن السجينين قد أصيبا نتيجة لذلك بجروح مميتة ، و نزف منهما الدم بغزارة ، لكنهما لا يحسان مطلقا أن شيئا من ذلك قد حدث لهما ، بل يتمتعان بنشاطهما الكامل ، وهما يرقصان تأكيداً لأن شيئاً لم يؤثر فيهما .

وتبدأ مظاهر الحياة على هذا الكوكب وخصائصها تتكشف لهما . فهما قد نزفا كل دمائهما ، لكنهما يعيشان . ثم إنهما فقداً فى أثناء الاصطدام أرديتهما الخاصة المكيفة ، لكنهما لم يشعرا ببرد أو بحرارة ، وإنما كان الجو ملائماً لهما تمام الملاءمة . وينظران حولهما فيجدان السماء صافية لا سحب فيها ، ويجدان جبالا ملساء مدببة كأنها مسلات . واصطبغ كل شىء بلون غريب رائع يختلفان فى وصفه . وسكن كل شىء ، فلا ريح ولا نسيم ، بل لم يكن هناك مجرد الهواء . ومن ثم يتكشف لهما أنهما لا يتنفسان . وأن نبضهما معطل ولا أثر لحركة القلب ودقاته . إنها صفات الأموات ، لكنهما كانا يعيشان . أكانت هذه هى طبيعة الحياة على ذلك الكوكب ؟ لقد أغراهما ذلك بأن يذهبا كل فى طريق ليبحثا عن مظاهر

الحياة فوق ذلك الكوكب ، لكنهما لا يذهبان بعيداً ، إذ تتكشف لهما الحياة فى الكوكب كله فى لحظة . فالأشياء فيه متشابهة . إنه كره من معدن غير معروف ، مشبع بالكهرباء . ومصداق ذلك أن أحدهما كان يعرف الكلام الذى سينطق به الآخر دون أن يفوه بكلمة . ثم عكسا هذا المعنى على حالتهما فتراءى لهما أن طاقتهما الحيوية التى كانا يكتسبانها بالدورة الدموية والأكسجين قد صارا يكتسبانها من الخارج بالإشعاعات الكهربائية . وبذلك صار كبطاريتين تشحنان بالكهرباء بصورة آلية ، أو كجهازين مثل أجهزة اللاسلكى . وعندئذ لا حاجة بهما إلى الأكل والشرب ، وهما لا يبردان ولا يسخنان ، ولا ينامان ولا يموتان . إنها حياة خالدة وصحة دائمة .

غير أن السجين الطبيب يبتئس بهذه الصورة من الحياة ، لأنه لا يجد فيها مجالا للعمل ، بل لا يجد نفسه فيها فى حاجة إلى العمل . وينتهى الاثنان أخيراً إلى اللجوء إلى العقل لكى يكشف لهما عن مجال للعمل . فالعقل كان ملاذهما الوحيد ، والفارق بينهما وبين الأشياء المحيطة بهما . ولو فقد كل منهما عقله لصار « شيئاً » كتلك الأشياء . ولما كانا فى غير حاجة إلى شىء فقد خطر لهما أن يلعبا . وهنا نعرف أن هواية السجين المهندس كانت إصلاح أجهزة الراديو ، وأن هواية الطبيب كانت الاستماع إلى الراديو . وما يكاد الطبيب يذكر الأغنية التى كان معجباً بها حتى ينطلق الصوت بها وكأنها صادرة من جهاز راديو حقيقى . وتكشف لهما هذه الواقعة عن أن الشىء الذى يجول برأسيهما من الممكن أن يظهر خارجهما . حين يبدأ الطبيب فى تذكر الراديو الذى كان يستمع إليه على الأرض إذا بصورته تتراءى لهما « كما لو كان يبدو على شاشة سينما أو تليفزيون » . وبنفس الطريقة يتذكر المهندس منضدة الرسم التى كان يعمل عليها مشروعه وتظهر صورتها . وبنفس الطريقة استحضر الطبيب صورة زوجته وتذكر بعض حديثها

فإذا هي تنطق به . وعلى أثر ذلك ينشأ بين السجينين جدل حول هذا النوع من اللعب بصور الماضى وكيف أنها شيء غير مثمر . ثم إن ماضى المهندس لم يكن فيه شيء يسر خاطره فيسعده ويتلهى به . وهو يرفض بصفة عامة هذا النوع من العمل : لأن العمل الحقيقى لابد أن يكون شيئاً جديداً يعبر عن الحاضر أو عن المستقبل . ولما كان الحاضر والمستقبل معنيين لا وجود لهما فى حياتهما الجديدة فقد أشار عليه الطبيب أن يشغلا نفسيهما بالقيام بأعمال فنية كالرسم أو نظم الشعر . لكن هذا الاقتراح بدوره لم يكن ليحل المشكلة ؛ لأن المهندس يريد من العمل أن يكون له نتيجة وتأثير ، أى لا بد أن يصنع تغييراً وإلا كان عبثاً ، شأنه فى ذلك شأن العلم . وأخيراً يفكر المهندس فى شيء يخرجان به من سجنهما الجديد ذاك فى ذلك الكوكب . إنهما الآن يبحثان عن الموت الذى يخلصهما من كل ذلك العذاب . ويقترح الطبيب أن يتسلقا أحد تلك الجبال الشاهقة ويلقيا بنفسيهما من أعلى قمته . لكن الجبل أملس ولا بد من حبل يتسلقان الجبل به . وما يكاد المهندس يذهب إلى الصاروخ لكى يبحث عن شيء كالحبل حتى تخطر للطبيب فكرة جديدة ، فكرة عمل مثمر ، وهى أن يحاولا إصلاح الصاروخ نفسه . وهكذا يجدان العمل فيفرحان به ، ويبعث فيهما ذلك الأمل فى المستقبل .

ويأتى الفصل الرابع والأخير . وفى هذا الفصل تقل الأحداث وتقل الحركة المسرحية وتكثر المناقشات ويكثر الجدل . وهو جدل يتطور خلال هذا الفصل نحو هدف محدد ، ويستفيد فيه المؤلف بين الحين والآخر من التجارب التى مر بها السجينان فى رحلة الفضاء . فبعد أن أصلح السجينان الصاروخ أعادا الدم إلى شرايينهما من زجاجات الدم التى كانت محفوظة فى الصاروخ وعادا إلى الأرض مرة أخرى . غير أن الفترة التى كانا قد قضياها فى الفضاء كانت تعادل ثلاثمائة سنة وتسعاً من الحساب الزمنى على الأرض ، ومن ثم كانت الحياة قد تغيرت عما عرفاها تغيراً كبيراً .

وبعودة الصاروخ إلى الأرض تتحقق رحلة الغد : الرحلة التى أراد الحكيم أن يستشرف فيها صورة الحياة فى المستقبل وقد اطرد تقدم الكشوف العلمية وسيطر عنصر الآلة على كل مرافق الحياة ، حتى لم يعد بالإنسان حاجة إلى العمل ، بل لم يعد أمامه مجال للعمل . إنها صورة لحياة الناس وقد صاروا « أشياء » أكثر منهم أناسى ، تماما كتلك الصورة التى عاشها الطبيب والمهندس فى الصاروخ وفوق الكوكب المعدنى .

ويبدأ هذا الفصل بحوار بين الطبيب وسكرتيرته الشقراء ، تتكشف خلاله مظاهر الحياة الآلية التى تصرّف كثيراً من شئون الناس . فالقهوة مثلا لم تعد تصنع بالطريقة التى نعرفها ، بل صار لها صنبور إلى جانب صنابير الماء ، يفتحه الإنسان متى شاء ليأخذ حاجته . ولم تعد القهوة تصنع من البن بل من تركيبات كيماوية تستخرج من الهيدروجين المتوافر فى ماء البحار والمحيطات . وهناك أنابيب أخرى للبن والحساء وما أشبه ذلك ، توصل هذه المواد الأولية إلى كل بيت بلا مقابل ، لأن الدولة هى التى تتكلف ذلك ، وهى تكاليف فى مجموعها زهيدة . وليست هذه المواد الأولية وحدها المتاحة للناس بلا مقابل ، بل هناك كل ما يطلبه الإنسان وما يخطر له على بال . ولذلك ألغيت النقود وألغى التعامل بها .

وكما أنكر ميشلينيا فى أهل الكهف قصة السنوات الثلاثمائة التى قضاها هو وصاحباه والكلب قطمير فى كهفهم نائمين فكذلك أنكر الطبيب أن تكون رحلته فى الفضاء قد استغرقت نفس هذا القدر من الزمن ، معتمداً فى ذلك على إحساسه لا على الحساب والتقويم .

ولما كانت الأمراض فى هذه الصورة من الحياة قد تضاءلت إلى أقصى حد ، ولما كان الناس لا يجهدون أنفسهم فى العمل ، وكانت كل حاجاتهم متوافرة ومقضية ، فقد نتج عن ذلك أن صار متوسط العمر بين الناس

مائة وخمسين عاماً وربما مائتين لسن الشباب ، أما الشيخوخة فلا تحدث قبل ثلاثمائة عام. ولذلك يدهش الطبيب عندما يعرف أن سكرتيرته الشقراء الفاتنة فى سن الستين .

غير أن هذه الصورة من الحياة خلقت مشكلة كبرى هى مشكلة البطالة. فكل الناس يريدون أن يعملوا ولكنهم لا يجدون العمل ؛ فقد قامت الأجهزة الآلية بإدارة الحركة اليومية فى المدن . « كل شىء يدار بالأزرار من الإدارات المحلية والمركزية » . وحينما يوجد مجال للعمل يتهافت عليه الناس حباً للعمل فى ذاته ، ومن أجل ذلك يجرى انتخاب دقيق للأصلح . وبهذه الطريقة اختيرت تلك الشقراء لمرافقة الطبيب. ويجد الطبيب فى هذا الخبر فرصة لأن يبدأ فى مغازلة الفتاة بالطريقة المألوفة فى الحديث عن جمالها ، فتختصر الفتاة الطريق وتعرض عليه قبلة إن كان يريد بلا لف ولا دوران ، لكنه يجمد فى مكانه ، فتنحى عليه باللائمة وتستخف بتصرفه هذا . وفيما هما فى هذا الموقف إذا بجرس كهربائى من نوع خاص يرن فى أحد الأركان ، فينتفض الطبيب ، ثم نعرف أنه زميله المهندس، قد استيقظ هو بدوره وشرب قهوته من الأنابيب كذلك ، وأنه فى الطريق إليه . ويختفى عندئذ صوته وصورته من الجهاز . وعلى أثر ذلك نعرف أن المهندس قد عينت له سكرتيرة كذلك لكنها سمراء . أما الطبيب فلا ينكر أنها رائعة وإن لم يكن قد رآها سوى مرة واحدة، وأما الفتاة الشقراء فيبدو أنها تحمل لها فى نفسها شيئاً .

ويحضر المهندس وصاحبته ، ويتبادل الطبيب والمهندس التعجب من تلك الحياة الجديدة الغريبة عليهما ، ثم يسر الطبيب إلى المهندس أن القبل مباحة كذلك بلا استئذان وبلا مقدمات غزلية ، معتمداً فى هذا على تجربته السابقة . وينتهز المهندس فرصة فيقبل فيها سمراءه فإذا بها تصفعه . ويستغل الحكيم هذه المفارقة ليدخل شخوصه الأربعة فى جدل عنيف

فعـــرف منه أن كلتا الفتاتين تنتسب إلى حزب من الحزبين المتنافسين دائماً على الحـكم ؛ فالشقراء تنتمى إلى حزب المستقبل. والسمراء إلى حزب الماضى . ورغم أن الحياة لم تعد تعرف الحروب بعد أن تساوت كل الأمم فى الاكتفاء والعـــلم والتقدم ، فإن الناس ما زالوا منقسمين فى موقفهم من الحياة : « طائفة تريد المضى إلى أمام فى شجاعة . وأخرى تنظر إلى الخلف بعين الحـكمة » . وفى حدود هذا الإطار الجدلى تشتد المعركة بين الفريقين ، ويشترك فيهـــا الطبيب والمهندس . غير أن ميول الطبيب تنحاز به إلى آراء السمراء فيعلن إيمانه بأفـكارها ويعلن من نفسه نصيراً لها ولحزبها ضد الحزب الآخر . أما المهندس فينحاز إلى الشقراء . عندئذ لم يكن بد من حدوث تغيير فى موضع السكرتيرتين بعد أن اتضح الموقف واتضحت الميول وينفرد المهندس بالشقراء فيقبلها ويتحادثان بصوت غير مسموع ، ويستمر الحوار بين الطبيب والسمراء ، لكن الشقراء كانت تستمع إليه من جهاز بجانبها ، فعرفت أنهما قد اتفقا على النضال فى سبيل مبادئهما .

ويهم المهندس وسكرتيرته الجديدة بالانصراف فيرن عندئذ جرس ، ثم يفتح الباب ويدخل شخصان فى زى غريب ، نعرف بعد قليل أنهما من رجال الأمن . لقد جاءا ليلقيا القبض على الطبيب وسمرائه بتهمة اتفاقهما على القيام بعمل ما لتغيير الوضع القائم . ويخيرهما رجل الأمن بين أمرين : إما الأشعة التى تسلط على الرأس لتغيير الأفـكار وإما مدينة السكون التى يعزل فيها المذنبون ويحرمون حرية التنقل والاختلاط بالناس . ويختار الطبيب السجن ، وكذلك تختاره الفتاة . وتبدأ الشقراء تنحى باللائمة على الطبيب ، غير أن السمراء تكشف له عن أن القبض عليه سيخدم قضيتهما بما سيحدث من أقاويل وشائعـات تجرى على ألسنة الناس ليشغلوا بهـا أوقاتهم الفارغة . وعندئذ يأتى الصوت يأمر رجل الأمن بإخلاء سبيل

الطبيب والقبض على الفتاة وحدها . لكن الطبيب يتقدم ليتحمل عن الفتاة نصيبها فى مدينة السكون ، ويأتى الصوت بالموافقة .

وهكذا تبدأ قصة الطبيب فى السجن وتنتهى كذلك فى السجن ، تماماً كأهل الكهف . أيمكن أن يكون للسجن فى قصة هذا الطبيب دلالة رمزية؟ أترتبط هذه الدلالة بموقف الإنسان من المجتمع أو من الدولة ؟ وما حقيقة هذا الموقف كما تشرحه المسرحية ؟ هذه الأسئلة حرية أن تجد منا الآن الجواب .

* * *

وفى هذا السبيل سنسلك إلى تحليل المسرحية فى إطار مقولتين هما : الإيقاع البنائى والإيقاع الفكرى لهذه المسرحية . ونحن كالمعتاد لا ندرس الصورة البنائية للمسرحية إلا من حيث ما يمكن أن يكون لهذه الصورة من دلالة تساند الدلالات الفكرية المباشرة فيها . وكما رأينا فى الفصول الأولى من هذه الدراسة أن الفكرة والمذهب لا يمكن أن يأتيا فى العمل الفنى مجردين وإلا انتفى عن العمل طبيعة الفنية ، فكذلك الشأن حين نواجه الأفكار التى تتضمنها مسرحية « رحلة إلى الغد » ، ينبغى أن نبحث عن مدى التطابق فى الدلالة بين هذه الأفكار والبنية الفنية التى عرضت فيها .

* * *

الإيقاع البنائى للمسرحية :

من أبرز ما تتسم به هذه المسرحية — شأن المسرحيات الفلسفية — قلة الحركة المسرحية وبطؤها . فالأحداث الجزئية قليلة نسبياً ، والأحداث هى التى تصنع الحركة . هذا صحيح . غير أنه ينبغى ألا نحكم به بصورة آلية على هذا البناء . فالبناء المسرحى حركة نفسية لها منطقها الخاص وليست مجرد سلسلة من الأحداث المترابطة . ولعل هذا يتضح لنا إذا نحن لو تذكرنا

بعض المسرحيات التى يحس جمهور المشاهدين أنها انتهت عند إسدال الستار بعد الفصل الثالث ، فى حين أن المسرحية تكون من أربعة فصول . وصحيح أن هذا الفصل الرابع امتداد للأحداث التى مرت فى الفصول السابقة ، لكن جمهور المشاهدين عندئذ يشاهد هذا الفصل بعينه أكثر مما يتابعه بنفسه ؛ لأن نفسه تكون قد تشبعت ووصلت فى حركتها إلى منتهاها . فالارتباط الحقيقى إذن بين الجمهور والمسرحية لا يتحقق من خلال الأحداث الكثيرة المتتابعة ، بل من خلال الوقائع النفسية التى تتحرك معها نفسه . وعلى هذا فالبناء الفنى للمسرحية هو قبل كل شىء حركة نفسية متطورة . ولما كان البناء المسرحى كذلك فقد صار من حقنا أن نتحدث عما سميناه « الإيقاع البنائى » من حيث إن الاقتناع بهذه الحركة المتطورة لا يتحقق فى النفس إلا نتيجة تنسيق وتنظيم خاص لأجزاء هذا البناء ، أى لمجموعة المواقف النفسية التى تتكون منها المسرحية . وهذا التنسيق هو ما اطلقنا عليه كلمة الإيقاع .

وقد عرضنا فى بداية هذا الفصل صورة تفصيلية لأحداث هذه المسرحية كما يمكن أن تشاهدها العين وتتابعها ، غير أن هذا الإطار الحسى قلما يحمل دلالات عامة أو دلالات بعيدة الغور . أيمكن أن نجد شيئا من ذلك لو أننا تتبعنا الإيقاع النفسى الذى وراء هذه الأحداث والمشاهد ؟ هذا ما يجب أن نطمع فيه الآن .

* * *

تبدأ المسرحية بالطبيب السجين الذى يحاول أن يستميلنا نحو قضيته ويكسب عطفنا عليه . ومن خلال ذلك الموقف يحاول هذا الطبيب أن يقنعنا بأنه ضحية حكم جائر من المحكمة ، وأن إعدامه ليس عملا مساويا للجريمة التى اقترفها وإن كانت جريمة قتل ؛ فقد تدخلت فى هذه الجريمة ظروف

لم يقدر للمحكمة أن تدخلها فى حسابها حين أصدرت فيه حكمها . هناك عوامل نفسية ومحركات شعورية تدخلت فى الموقف ولونت الحقيقة بلون الشعور وجعلت ذلك العمل الإجرامى الذى اقترفه الطبيب فى وقت من الأوقات ضرورة لتحقيق غاية خيرة .

ويحاول السجين جاهداً أن يقنعنا بأن المجرم الحقيقى هو زوجته الخائنة التى غررت به ودفعته إلى هذه الجريمة ، غير أننا — بشعورنا الجماعى — لانستطيع أن نذهب فى العطف عليه إلى حد بعيد ، أو نمنحه من هذا العطف إلا القدر اليسير الذى كنا نطلبه لأنفسنا لو أننا ابتلينا بموقفه .

غير أننا مانكاد نفكر فى أنفسنا إزاءه حتى يتسرب إلى نفوسنا شعور رثاء له وقد أشفى على مصيره المحتوم ، إذ لم يعد له - فيما يبدو - مفر من هذا المصير .

ولما كانت استمالته لنا فى هذا الموقف غير مجدية ، ولن تغير من المصير شيئاً ، ولما كان يحس أن الحكم الذى صدر ضده جائر ، فقد أراد أن ينتقم لنفسه ، ولم تكن نقمته لتنصب إلا على زوجته . وتأتى الزوجة لزيارته ، وتمهد كل السبل أمام الانتقام ، ولايبقى إلا أن تقع الجريمة الجديدة . غير أننا فى هذه اللحظة ننفض عنه بنفوسنا ، ونحاول أن نحول دونه والجريمة ، لا إشفاقا على الزوجة بل إشفاقا عليه من أن يستنزل منا اللعنة بدلا من الرثاء الذى استطاع أن يظفر به . إننا — ببساطة - لم نكن نريده أن يقف موقف الوغد .

وماتكاد نفوسنا تتحرك هذه الحركة حتى يؤازرها المؤلف من جانبه ، وإذا به يدخل فى الموقف عنصرا جديدا يحول به نفسية السجين ونفسياتنا كذلك إلى اتجاه جديد . فى هذه اللحظة تبرز فكرة إمكان التغيير فى ذات المصير الذى كان يبدو محتوما ، حين تعرض على السجين مغامرة

الصاروخ . وقد برزت هذه الفكرة فجأة بحيث إنها حولت كل التيار النفسي عند السجين من الإحساس بالضياع إلى التعلق بأمل في الخلاص وإن يكن غاية في الضآلة . وكان طبيعياً عندئذ أن تخف حدة التوتر التي كان الموقف قد صار إليها ، وأن يتلاشى شبح الجريمة الجديدة الذي كان يخيفنا .

لقد استبدلت رحلة الصاروخ بالإعدام . وكان هذا الحكم الجديد الذي هو من غير شك أخف من حكم الإعدام — كان هذا الحكم يبدو كما لو كان استجابة للقدر الضئيل من العطف الذي استطاع أن يكسبه السجين منا . ومن أجل ذلك ، وتحقيقاً لهذا التوازن بين شعورنا والحكم الجديد المخفف ، لم يكن هذا الحكم ليفسح للسجين أملا كبيراً أو يطمئنه إلى أن الخلاص سيتحقق ، وإلا زاد ذلك عن تقديرنا الشعوري للموقف ، وأحدث ذلك جفوة بيننا وبين السياق النفسي للمسرحية ، وإنما اكتفى هذا الحكم بأن يتيح له أقل قدر مستطاع من الأمل . وعندئذ لم يكن بد من أن يقبل السجين هذا القدر الضئيل من الأمل المتاح لأنه أفضل من لاشيء ، وكان طبيعياً أن يبتهج به على أية حال . أما نحن فقد ابتهجنا معه كذلك ، لأننا أحسسنا بذلك أننا صرنا بزاء من المشاركة في ذلك الحكم الذي أصدرته ضده المحكمة ، والذي وصفه بأنه جائر .

غير أن ابتهاجه وابتهاجنا لم يرقيا إلى شعور الاطمئنان الذي يكفي لأن يفصل بيننا وبينه ، بل مازلنا نحس بأننا مرتبطون به بعد أن شاركناه تلك المشاركة الشعورية . إننا قد نحس بالرغبة في التخلص منه ، لكن رغبتنا شيء وشعورنا الذي صار مشدوداً إلى قضيته شيء آخر . لقد صرنا لا نستطيع أن نفارقه إلا عندما نطمئن إلى أننا قد صرنا غير مسئولين عنه . ومن أجل ذلك كان لابد أن نصحبه في رحلة الصاروخ ، بعد أن ارتضيناها حلا لموقف التوتر الذي سبق أن رأيناه . وبعبارة

أخرى فقد حكمت عليه المحكمة بالإعدام ، وحكمنا نحن عليه — أو كأننا حكمنا عليه — برحلة الصاروخ . فنحن إذن مسئولون نفسياً عن هذا الحكم . وهذا هو السر فى أننا مازلنا نرتبط به .

وما نكاد نلتقى به فى الصاروخ حتى نفاجأ بسجين آخر ، تشابهت الظروف التى جاءت به إلى الصاروخ وظروف سجيننا الأول . وما يكاد السجينان يتعارفان حتى تبدأ مسئوليتنا تقل ، نتيجة للشعور بأننا لسنا أصحاب الحكم على السجين الأول برحلة الصاروخ ، لأن هناك من جاء إلى الصاروخ عن غير طريقنا ، وهو السجين الثانى . ومن جهة أخرى فإن السجين الأول كان فى حاجة إلى من يتعاطف معه عندما كان بمفرده فى السجن الانفرادى على الأرض ، أما الآن فلم يعد هناك سجن ، ووجد السجين شريكا يتجاوب معه ، ويجادل ما يشاء من أفكار ، ويشرح ما يشاء من مشاعر .

والحق إن هذا السجين الجديد قد خلصنا من عبء كبير ؛ لأن همومه ارتبطت على نحو ما بهموم السجين الأول ، وصار التعامل بين أحدهما والآخر أكثر وأولى من التعامل بينهما ـ أو بين أحدهما ـ وبيننا . وفى الحقيقة كان انفصالهما عن الأرض مبرراً نفسياً كافياً لأن ينسيا جرمهما وينسيا الأرض بأخلاقها وقوانينها وعاداتها ، وأن ينخرطا فى حياتهما الجديدة : وعندئذ تكون كل علاقتنا بهما هى علاقة المتفرج . وقد أتاحا لنا حقاً أن نشاهد صورة نادرة من الحياة بين شخصين كتب عليهما أن يعيشا وحدهما خارج الأرض . فنحن الآن لم نعد نرتبط بهما عطفا عليهما أو رثاء لمصيرهما ، بل صار ارتباطنا بهما ارتباطا بصورة من الحياة تستهوينا منها جدتها وغرابتها . لقد صرنا نشاركهما تجربة جديدة لم نفكر فى تفصيلاتها حينما حكمنا على السجين الأول برحلة الصاروخ .

وتمتد هذه التجربة فترة لا بأس بها يستكشف خلالها السجينان

أشياء غريبة نستكشفها معهما . ويمتد ذلك من رحلة الصاروخ نفسها إلى فترة الإقامة فى الكوكب المعدنى . غير أن طرافة التجربة ما تلبث أن تتكشف عما يثير الفزع . لقد أدرك السجينان أنهما فى هذا العالم الجديد ضائعان ، لم تعد لهما صفاتهما الإنسانية ، ولم يعد لهما أمل فى شىء ، ولم تتح لهما الحياة الصورة التى يثبتان بهما وجودهما . ويتأزم هذا الموقف شيئاً فشيئاً ، ويتزايد فيه الفزع من المصير المجهول ، أو من اللامصير . لقد صار بهما الحال إلى تمنى الموت الذى نجوا منه ذات يوم ، لأنما وجدا فى الموت نهاية . وهى نهاية مخيفة ، لكن الخوف منها أهون بكثير من الخوف من اللانهاية . ولقد أيقنا من أن هذه الحياة الجديدة سجن موحش لا يقاس به السجن الذى على الأرض . وما تكاد هذه الحقائق تتكشف ، وما تكاد مشاعر الذعر تعمق فى نفسى السجينين ، حتى نجد أنفسنا متورطين معهما . لقد شاركناهما تجربتهما الغريبة ، وظفرنا بمتعة أول الأمر بهذه المشاركة . وليس من السهل بعد ذلك ، وقد تأزم الموقف ، أن نتخلى عنهما . لقد حكمت عليهما الأرض بالإعدام ، ثم خفف هذا الحكم فى ظاهر الأمر ، لكن التجربة تشهد بغير ذلك ، فقد انتقلا إلى سجن أهون منه الموت . وإن كان بغير سجان . ومرة أخرى يتوتر الموقف ، وترتفع موجة التوتر ، ويتحتم البحث عن حل .

وهنا نلاحظ أن هناك نوعا من توازن الحركة النفسية خلال تطورها مع المسرحية . فالمشاعر تبدأ بسيطة هادئة ثم تمتد . وهى لا تصل ذروة حدتها إلا لتعود مرة أخرى بسيطة هادئة . وهذه الحركة المتوازنة لا تتمثل فى مشاعر الشخصية المسرحية وحدها ، بل تتمثل كذلك فى مشاعرنا المصاحبة لها : ولا يتحقق نجاح هـــذا التوازن إلا حين تتوازى الحركتان وترتبطان .

ولا شك أننا كنا منخرطين مع السجينين فى البحث عن حل لأزمتهما

الجديدة ، حتى إذا ما اهتدينا إلى الحل ، وهو إصلاح الصاروخ والهروب به من ذلك السجن الأبدى، ارتاحت نفساهما ، وارتحنا معهما . إن العودة إلى الأرض ، مهما يكن المصير فيها ، ومهما يكن السجن الذى عليها ، لهى أهون من ذلك السجن الطليق .

ونعود معهما إلى الأرض ، بعد أن فشلت الرحلة فى وضع نهاية لعلاقتنا بهما . لكن الحياة على الأرض تكون قد تغيرت حتى صارت شيئاً غريباً عليهما وعلينا جميعاً . لقد كنا معهما فى رحلة الصاروخ بأرواحنا وأجسامنا على الأرض ، فكنا نشاركهما فى غير خوف . أما الآن وقد تغيرت صورة الحياة على الأرض ، فقد زال عنا شعور الاطمئنان ذاك ، وصرنا متورطين فى الموقف الجديد تورطاً كاملا . فنحن غرباء فى هذه الحياة الجديدة مثلهما ، وقد زال عنا الإحساس بامتلاك حياة من نوع آخر .

ونبدأ نتعرف على مظاهر هذه الحياة الجديدة ، وشيئاً فشيئاً يتكشف لنا أننا بإزاء حياة هى صورة مصغرة لتلك الحياة التى كانت على الكوكب المعدنى . وعندئذ يفترق السجينان اللذان خاضا تجربة الصاروخ . أما المهندس فيجد فى هذه الحياة والمبادىء التى تحكمها صورة لما كان يراوده فى حياته القديمة ، وهى صورة دخل السجن الأول من أجل تحقيقها . وأما الطبيب فيجد فى هذه الحياة والمبادىء التى تحكمها سجناً كبيراً كالسجن الأبدى فوق الكوكب . وهو يرى ضرورة تحطيم هذا السجن . وعندئذ يطلق سراح المهندس ، وتنتهى بذلك مشكلته ، ويزج بالطبيب مرة أخرى فى السجن ، لأنه آثر أن يغير تلك الحياة التى لم يعد بينها وبين السجن فارق . لقد سجن ذات مرة لأنه ارتكب جرماً ، أما فى هذه المرة فهو يسجن لأنه يرفض أن يسجن ، وأن يسجن معه كل الناس بغير ذنب .

أما نحن من هذا الموقف فقد بدأنا نفكر فى مصيرنا ولم نعد نفكر فى المهندس أو فى الطبيب : فالمشكلة صارت مشكلتنا أكثر مما هى مشكلة واحد منهما . وهنا كان لا بد أن تنتهى المسرحية : فهذه هى أقصى غاية يمكن أن تستهدفها المسرحية الناجحة : أن تتركنا نفكر فى أنفسنا حين تكون شخوصها قد انتهت مشكلاتهم الخاصة ، وانتهت بذلك المسرحية ذاتها .

لقد بدأنا المسرحية بمشكلة رجل محكوم عليه بالإعدام يستدر عطفنا ، ثم إذا بنا فى النهاية منخرطون فى واقعنا وفى مستقبلنا : كيف نحن وإلى أى شىء نصير . وعندئذ ننظر بعين إلى المهندس وبأخرى إلى الطبيب ، ونستجمع شجاعتنا لاتخاذ قرار حاسم . ترى ماذا يكون هذا القرار ؟

وهكذا يتضح لنا من البناء النفسى لهذه المسرحية كيف أنها بدأت بعيدة عنا ثم انتهت بنا ، كيف تراخت أجنحة الخيال المحلق الذى كنا ننظر إليه من بعيد على أنه شىء يغايرنا حتى تطابق الخيال والواقع آخر الأمر فينا . ولم يعد الرمز مجرد ألعوبة نلهو بها ثم نتخلى عنها متى شئنا ، بل صرنا آخر الأمر بحيث استقر الرمز فى نفوسنا على أنه هو أقرب الأشياء إلى الحقيقة ، إن لم يكن هو الحقيقة . وفى حركة الخيال نحو الواقع ، والرمز نحو الحقيقة يتمثل الإيقاع البنائى لهذه المسرحية .

* * *

الإيقاع الفكرى للمسرحية :

فى هذه المسرحية نواجه جريمة بل جريمتين ، كلتاهما جريمة قتل ، وكلتاهما بدافع إنسانى ، أى أنهما كانتا تحقيقاً لغاية خيرة .

« السجين الثانى : ثق أنى لم أرد ارتكاب كل تلك الجرائم ، ولكنها الرغبة فى إنجاز مشروعى ، هذا المشروع الذى لو تحقق لعاد بالخير على عدد كبير من الناس .

السجين الأول : دافعك إنسانى محض !

السجين الثانى : بالضبط !

السجين الأول : مثلى . . . أنا أيضاً قتلت بدافع إنسانى محض ! ولكن كل ذلك لا يمنع من أننا من القتلة والسفاكين .

السجين الثانى : فى نظر القانون ! . . . القانون الأرضى . . . » الخ[1] .

وهكذا نجد القانون — وهو يمثل الدولة — لا يقر الجريمة مهما كان دافعها خيراً . فالدولة مسئولة عن سلامة الآخرين قبل أن تكون مسئولة عن خيرهم . وقد يكون تطبيق القانون جائراً ، وقد يذهب ضحيته كثيرون ، غير أننا مادمنا على الأرض وفى مجتمع فلا بد لنا من نظام وقانون . والدولة تطبق القانون وفقاً لما يظهر من شواهد وحقائق ، أما الحقائق الشعورية الخافية فلا سبيل إلى الحكم عليها .

السجين : القضاء لا يريد أن يعرف غير الحقيقة التى تهمه ، وهى أنى قتلت ، واعترفت ، والأدلة ثابتة . تلك هى كل الحقيقة التى تهم القضاء ، وهى فى نظره تستحق الإعدام ، وقد صدر به الحكم ، وانتهت القصة . . .

الطبيب : ويحسن فعلا أن تنتهى عند هذا الحد .

السجين . وتموت معى الحقيقة الكاملة ؟ ![2]

وهى هنا الحقيقة الشعورية التى تكيف جوهر الموقف .

والحكم يتجه فى تكييفه لهذا الموقف إلى مبدأ تفريد العقوبة ، فحق الدولة فى الحكم على الأفراد ينبغى أن يصحبه اعتبار للظروف الخاصة لهؤلاء الأفراد . وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى الطبيب على أنه

(١) المسرحية ، ص ٥٩ (مجموعة الكتاب الفضى) .

(٢) المسرحية ، ص ١١ .

مجرم حقيق ، بل هو أبعد مايكون عن الإجرام :

« . . . أنت لست مجرما . . . لست مجرما حقيقياً . . . أنت طبيب ممتاز وعالم نابغ أوقعته المقادير فى ظروف سيئة . أنت فى نظرى تنطوى على إنسانية طيبة »[1] .

والمعنى المباشر لهذا الموقف وهذا الكلام هو أن الحكم بإعدام الطبيب كان ينطوى على حكم بإعدام هذه الإنسانية الطيبة التى ينطوى عليها الطبيب، والتى تمثل حقيقته وجوهره . والقضاء بعد هذا راضى الضمير ، لأنه طبق القانون العام ، وخلص المجتمع — من وجهة نظره — من شخص شرير . لقد انتصر المجتمع على الفرد من خلال القانون . واستطاع أن يفرض عليه حكمه . وحق فرض الحكم من جانب المجتمع على الفرد حق ثابت . بخاصة إذا كان الحكم تقريراً لخير عام . أما الفرد فيبدو أنه لا يتمتع بهذا الحق ، حق الحكم على المجتمع ، حتى عندما تتشابه الجريمة من جانب الفرد والجماعة .

وقد حكمت المحكمة على الطبيب بالإعدام لأنه قاتل ، ثم جاءت الهيئة العلمية تستغل الموقف ، وبعثت الطبيب فى رحلة الصاروخ . وهذه المسألة تحتاج إلى نظر ؛ فقد كان هدف الهيئة العلمية من ذلك لا إنقاذ الطبيب الإنسان بل استغلال الطبيب العالم . وهى تريد أن تستغله فى كسب معلومات تعود بالخير على سائر الناس . وقد تلوح لنا هنا نظرية « التعادلية » التى يقول بها الحكيم نفسه ؛ فبدلا من إعدام الطبيب المجرم نطلب منه القيام بعمل مفيد . غير أننا نحسب أن التعادلية لا يمكن أن تتمثل تماما فى موقفنا هذا ، بل إن لهذا الموقف فلسفته المرتبطة بحق الفرد على الجماعة . فرحلة الصاروخ تأتى بفائدة لا تأتى بها عملية الإعدام ؛ هذا صحيح ، غير أنه ينبغى فى هذه الحالة أن يلقى الفرد الأمان والطمأنينة من المجتمع لقاء تكفيره عن

(١) المسرحية ، ص ٣٠

ذنبه بعمل إيجابي مثمر. وفي حالتنا هذه لانجد في رحلة الصاروخ مايطمئن. بل إن الهيئة العلمية نفسها كانت موقنة من هلاك من يذهب في هذه الرحلة. وهي لم تشأ ـ من أجل ذلك ـ أن تقبل متطوعين عاديين لهذه الرحلة؛ فقد استشعر ضمير الهيئة الجرم إزاء مثل هؤلاء المتطوعين. ففي إرسال أي شخص في تجربة الصاروخ إذن عملية تنطوي على جريمة. وبغض النظر عن أن الطبيب قد كان استحق الإعدام (في نظر المحكمة) فإن إرساله في هذه الرحلة يعد استغلالا غير كريم للموقف، بل إنه ما يزال جريمة كذلك، لأنه يحمل معنى التمثيل. فالهيئة هنا ترتكب بعملها هذا نفس الجريمة التي عوقب عليها الطبيب بالإعدام، وهي أنها في سبيل مصلحة عامة اعتدت على سلامة الفرد وعرضته لخطر محقق. ومع ذلك فلا يملك الطبيب هنا سوى أن يسخر من هذا التناقض:

« السجين: . . . بالنسبة إلى مثلي ... الهيئات العلمية والجهات الرسمية مرتاحة الضمير!

المندوب: دون شك!

السجين: هذا شيء يسرني ... لقد أرحت ضمير القضاء، وهأنذا أريح ضمير الهيئات العلمية والجهات الرسمية[1] ».

فالجريمة واحدة، من حيث دوافعها ونتيجتها، غير أن المجتمع يحاسبه عليها، ولا يملك هو أن يحاسب المجتمع.

☆ ☆ ☆

وماذا كان يعني حكم الإعدام، سواء بالنسبة للطبيب أو المهندس؟ لم يكن يعني مجرد التخلص من شخصين وإنما هو قتل للإنسانية فيهما. فموت الإنسانية فيهما هو القضاء الحقيقي عليهما. لذلك لم يكن إعدامهما ليحقق

(١) المسرحية ص ٣٧.

هذه الغاية : لأن الموت ليس هو نهاية حياة الإنسان ، بل هو صورة من صور هذه الحياة . ولهذا ، ولما كان كلا الطبيب والمهندس قد تحرك فى جريمته بدافع إنسانى ، فقد كان العقاب الحقيق هو اجتثاث هذا المعنى الإنسانى الذى يستندان إليه فى الدفاع عن نفسيهما . ولما كان إعدامهما — أى موتهما — ليس هو الوسيلة التى تحقق ذلك فقد كان لابد من العدول عنها إلى وسيلة أنجح . ومن هنا كان التحول إلى فكرة الصاروخ . فرحلة الصاروخ استطاعت أن تحقق هذه الغاية ، فتعريهما من إنسانيتهما وكل ما يتبع هذه الإنسانية من أعمال ومواقف ومشاعر :

السجين الثانى : . . . لانستطيع هنا أن نسقط ولا أن نرتفع . . . وهذا ما قلت لك . . . هل فهمت ؟ لاسقوط ولا ارتفاع . . .
لا جريمة ولا قانون . . . ولاشر ولا خير . . .
ولا رذيلة ولا فضيلة . . . هل تفهم معنى هذا ؟

السجين الأول : لاتحاول أن تدخل فى نفسى الشكوك . . . وتجعلنى أعتقد أنى لم أعد إنساناً .

السجين الثانى : إنك لم تعد إنساناً . . . الإنسان فينا قد تركناه فى الأرض . . . لأن الإنسان هو ابن الأرض . . . » [1] الخ

فالصفات الإنسانية لايمكن أن تتمثل إلا على الأرض . والإنسان لايكون إنساناً إلا حين يعيش بين الناس . وهنا تختلف وجهتا نظر السجينين ؛ فالمهندس يرى أنهما فى الصاروخ ، وقد انقطعت صلتهما بالأرض تماما ، قد فقدا صفاتهما الآدمية . وكأنه يرى أن هذه الصفات أشياء تكتسب فى البيئة الاجتماعية . ويدلل على ذلك بأنه لو قتل زميله فى الصاروخ فلن تكون هناك جريمة ، ولن يكون حكم . أما الطبيب فيرى

---

(١) المسرحية ، ص ٦٣ — ٦٤

أن الصفات الإنسانية أشياء صادرة عن ذات الإنسان ، وأنها تبقى معه حيث كان ، لا تزول ولا تمحى . ويرد على حجة المهندس بقوله : « بالطبع لن يكون فى ذلك جريمة ، لأنه لا يوجد هنا قانون . . . كل هذا أوافقك عليه . . . ولكنك عندما تقتلنى وترانى ممدداً أمامك بلا حراك ، هل ترى أنك أتيت فعلا جميلا أو قبيحاً ؟ . . هذا هو الذى يحدد موقفنا الإنسانى ، لا وصف الجريمة ، ولا وجود القانون . . شعورك . . ماذا سيكون شعورك بعد أن تقتلنى ؟ »[1]

وهكذا يقرر الطبيب المقياس الذى يحدد موقفنا الإنسانى ؛ إنه الحكم النابع من شعورنا الجمالى ، لا الحكم الذى يقرره الآخرون . وفى هذا المعنى صدى لفكرة أن الانسان هو الذى يملك الحكم الحقيق على الأشياء لأن الحقيقة تنبع من شعوره . والحقيقة الشعورية ألصق بالإنسان وأكثر ثباتاً من أية حقيقة أخرى . الإنسان عند الطبيب هو الحقيقة ، وشعوره هو مقياس الأشياء . وهذا الشعور يعرفه الإنسان على الأرض ، ويعرفه خارج الأرض كذلك . فما من قوة تستطيع — كما يقول الطبيب — أن تلغى من نفس الإنسان حق الحكم على الأشخاص والأشياء .

وتتحقق هذه الفكرة عملياً عندما يعلن الطبيب للمهندس عن احتقاره له لجرائمه التى ارتكبها فيغضب المهندس منه . ولا معنى للغضب هنا إذا لم يكن لهذا الحكم الذى هو بلورة لشعور الطبيب إزاءه أثره فى نفسه . وهنا يعود الطبيب إلى تقرير الحقيقة وتأكيدها بقوله : « حقاً ، مازلنا وسط هذا الفراغ الكونى نتأثر بالكلمة المهينة ، ونخشى الحقيقة الشائنة . . . »[2] وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إنهما مازالا فى ذلك الفراغ يعترفان للحقيقة الشعورية بقيمتها ، ومازالا يتأثران بالحكم الذى يحمل هذه الحقيقة .

---

(١) المسرحية ص ٦٥ (٢) المسرحية ص ٧٥

غير أن تمسك الطبيب بهذه الحقيقة ما لبث أن يمر بامتحان خطير ، وذلك فى أثناء الإقامة على الكوكب المعدنى . لقد أثرت له الحياة على هذا الكوكب أنها تنفى إنسانيته وتلغيها ، وذلك بأن تلغى كل النوازع الحيوية فيه ؛ فتقتل فيه الرغبة والإرادة والحاجة ، وتقتل معها حريته فى أن يريد ويعمل ، وتجعل منه مجرد كائن ، مجرد شىء . وهنا يعود المهندس ليقول له : « . . . إننا لم نعد بشراً . . . أفاهم ؟ لم نعد من البشر . . . نحن مجرد جهاز يشحن بالكهرباء . . . يملأ بالحياة . . . ولكنه عاجز عن أن يحدث من حوله حياة »[1] .

لقد انتفت فى ذلك الكوكب كل مشاعرهما الإنسانية ، كما فقدا أبرز المشخصات الإنسانية . ففقدا أولا الشعور بالزمن :

السجين الثانى : . . . لم يبق لنا حاضر ولا مستقبل !

السجين الأول : (فى قلق) لا تقل ذلك !

السجين الثانى : بل هو الواقع يا صديق ! . . . ما هو حاضرنا اليوم ؟ وما مستقبلنا غداً ؟

السجين الأول (مفكراً) اليوم ؟ الغد ؟

السجين الثانى : أرأيت ؟ كلمتان لا معنى لهما هنا . . . لأنه لا توجد هنا حوادث . . . لا يحدث هنا شىء . . . ولن يحدث . . . كما قلت أنت : لا جوع ولا طعام ولا عمل ولا نوم ولا راحة ولا مرض ولا شفاء . . . لا شىء من هذا يحدث ... وحيث لا حوادث فلا وقت ، لأن الحوادث هى التى تصنع الوقت ... »[2] .

وفقدا ثانياً صفة الموت ؛ فالموت ظاهرة إنسانية من الطراز الأول ،

---

(١) المسرحية ص ١١١ .

(٢) المسرحية ص ١٠٥

وشعور الإنسان به له أثر كبير فى تكيف حياته وكيانه ، بل إنه ليمكن أن يعد جزءاً مكملا للحياة . غير أن الحياة على الكوكب المعدنى كانت حياة أبدية لا تعرف نهاية ولا موتاً . وقد سر السجينان أول الأمر حين اكتشفا هذه الصفة فى عالمهما الجديد :

« السجين الأول : . . . لن نعرف الموت أبداً فوق هذا الكوكب !
السجين الثانى : . . . حكموا علينا فى الأرض بالإعدام ، وقادونا إلى الموت ، وإذا نحن نعيش دائماً ، إلى الأبد ! أما هم على الأرض فسوف يموتون جميعاً ! »[1] .

ثم ما يلبث الواقع بقسوته أن يتكشف لهما :
« السجين الثانى : . . . إننا هنا فى سجن من نوع مخيف ، سجن أبدى ، لن نخلص منه حتى ولا بالموت !

السجين الأول : لن نموت !
السجين الثانى : إنك تلفظها الآن بنبرة الفزع ! »[2] .

لقد أدرك خطورة هذه الحقيقة ففزع منها ، فزع من الحياة الأبدية الخالدة ، ووجد فيها قضاء على طبيعتهما البشرية ، وصار البحث عن طريقة للموت والحصول عليه هو أملهما الوحيد .

« السجين الثانى : . . . هنا السجن الحقيقى ، لا ذلك الذى كنا فيه على الأرض . هناك على الأقل كنا ننتظر شيئا : « الموت » .
كان هناك بعد ، كان هناك غد ، ولكننا هنا فى هذا السجن الفظيع الأبدى لا نستطيع أن ننتظر شيئا .

---

(١) المسرحية ص ٩٢

(٢) المسرحية ص ١١٤ وكيركجورد يسمى هذه الحالة « الأسى لعدم القدرة على الموت »
أنظر — Doris Falk : Eugene O'Neill, p. 62

ننتظر ماذا ؟ كلمــة « ننتظر » ألغيت هي الأخرى
من قاموسنا !

. . . .

السجين الأول : ننتظر ؟ فظيع حقا ... إلغاء هذه الكلمة هو إلغاء
لكل بشريتنا .
السجين الثاني : أريد أن أموت !
السجين الأول : وأين هو الموت » ؟[١] .

وهكذا يفقد السجينان شعورهما بالزمن ، كما يفقدان شعورهما بالموت ، ويصيران في غير حاجة إلى القيام بأي حركة ، كالجبل المعدني سواء بسواء . لقد انتقلا بذلك من صفة الحيوية إلى صفة الجماد أو إلى صفة الآلية . لم يعودا في حاجة إلى تلك الحيوية الذاتية autonomic التي تنبع من صميمها ، بل صارت كل حيويتهما قائمة على تبادل التأثر والتأثير الخارجيين ، شأن « الأشياء » ومعنى هذا انهما فقدا مشخصاتهما الإنسانية .

ومع فقدان الشعور بالزمن والشعور بالموت فقد السجينان حريتهما . إنهما لم تعد لهما مطالب ولا حاجات ، ولكن أليس في هذا قضاء على حريتهما . ؟ وما معنى أن يكون الإنسان بغير حرية ؟ وما معنى أن يكون الإنسان حراً ؟ » الحرية هي أن نحتاج ونعمل ونحدث شيئا وننتج شيئا . هي أن نؤثر في غيرنا وفي الحياة التي حولنا . الحرية هي الإنسانية »[٢]

إن صورة الكمال التي تبدو عليها تلك الحياة ، حيث لا يحتاج فيها الإنسان إلى شيء ، وحيث لا يعمل شيئا ، هذه الصورة تبدو غير إنسانية :
« السجين الأول : (متأملا) عجباً لنا ! عندما كنا على الأرض كنا نتمنى

(١) المسرحية ص ٢١٧ .
(٢) المسرحية ص ١١٥ .

إلغاء الجوع والتعب والمرض .. وكان هذا هو الكمال الإنسانى الذى نحلم به ... وها نحن هنا فى الشبع والراحة والصحة الأبدية ... فإذا نحن فى عجز من نوع آخر!

السجين الثانى : عجز عن عمل شىء يشعرنا بالحياة ...» (١) .

فالحياة الإنسانية صورة ناقصة تتحرك دائما نحو الكمال ، وهى تحقق دائما الكثير الجديد دون أن تنتهى عند غاية تكف عندها عن الحركة . أوكما يقول « هبز » عن الحياة إنها« رغبة دائمة لا تهدأ لاكتساب المزيد من القوة بعد القوة ، ولا تكف إلا بالموت ، مادام الإنسان لا يستطيع أن يؤكد القدرة على الحياة الطيبة ... دون أن يتطلب المزيد »(٢) . وبسبب هذه الرغبة المتجددة يعمل الانسان ، وحين يعمل الانسان يختار ما يعمل ، وفى ذلك تتمثل حريته . فخاصية الحياة الانسانية النقص ، لكنها هى الشكل الذى يحقق فيـــه الانسان حريته . « نعم ... الانسانية هى النقص ، ولكنها الحرية ؟ (٣) .

طبيعة الحياة الإنسانية إذن أن يصنعها الإنسان ، لا أن تصنع له . والإنسان إنما يحقق نفسه بصنع هذه الحياة ، وبغير ذلك تفقد الحياة معناها الإنسانى .

ونذكر هنا الحكاية الصينية القديمة فى شأن الرجل الذى كان فى الجحيم على وشك أن يعاد إلى الحياة، فقال للملك المكلف بإعادة الحياة: «إذا كنت تريدنى أن أعود إلى الأرض على هيئة كائن بشرى فإننى لن أعود إلا وفقا لشروط خاصة » . فسأله الملك : « وما شروطك ؟ » فأجابه الرجل : « يجب أن أولد

---

(١) المسرحية ص ١١١ .

(٢) Wayper : Political Thought, P. 52

(٣) المسرحية ص ١١٥ .

لوزير فى مجلس السيادة ، وأن أكون أبا لعالم من علماء المستقبل يكون ترتيبه الأول فى كل ما يجتاز من امتحانات . ويجب أن أمتلك عشرة آلاف فدان من الأرض تحيط ببيتى ، فيها برك للسمك ، وفيها فواكه من كل نوع ؛ وأن تكون لى زوجة جميلة وجوار فاتنات ، وأن يكنّ جميعاً لطيفات حبيبات إلى نفسى ، وأن تكون لدىّ حجرات ممتلئة حتى السقوف بالذهب واللآلىء ، ومخازن تحت الأرض مملوءة بالحبوب ، وصناديق تغص بالأموال . وأن أكون أنا نفسى عضواً كبيراً فى مجلس النواب ، أو دوقا فى المرتبة الأولى ، وأن أستمتع بالاحترام والنجاح ، وأن أعيش حتى أبلغ من السن مائة عام » . فأجابه الملك المكلف بإعادته إلى الحياة : « لو كان على الأرض كل هذه الأشياء مجتمعة لذهبت أنا إلى الحياة بنفسى ولم أمنحها لك ! »[1] .

والرمز فى هذه الحكاية واضح ؛ فهى ترمى إلى نفس المعنى الذى أراد الحكيم أن يقرره ، وهو أن الحياة الإنسانية لا تعرف الكمال ، وأن الإنسان لم يأت الحياة إلا ليصنعها ، إلا ليعمل فيها ويكد ويعرق . والعمل لا يأتى إلا مع الحاجة إليه ، ومع العمل يأتى الأمل .

لقد فقد السجينان فوق الكوكب المعدنى كل مشخصات الحياة الإنسانية نتيجة للحياة الآلية التى تتمثل فوق ذلك الكوكب ، وتقررت لديهما هذه الحقيقة . ولذلك فقد حاولا أن يخرجا من ربقة تلك الآلية ، وأن يستعيدا بعض إنسانيتهما ، بأن يصنعا شيئاً ، أى شىء . ولم يجدا مايصنعان . وحاولا أن ينتحرا ، ففى ذلك أيضاً تحقيق على نحو ما لإنسانيتهما ، غير أنهما لم يوفقا إلى ذلك . وأخيراً كان هناك منقذ وحيد ، لم يفقداه ضمن مافقدا من مظاهر الإنسانية ، وهو العقل .

« السجين الثانى : ... وهذا العقل يرفض أن يبقى ساكناً لوقت طويل .

---

(1) Wayper : op. cit., P. 60

السجين الأول : إذن فليفكر هذا العقل لنا فى شىء نعمله »[1] .

. . . . . .

السجين الأول : . . . يجب أن يحتفظ كل منا هنا بعقله سليما . هذا أمر ضرورى .

السجين الثانى : وما فائدة العقل ، إذا لم يكن فى مقدوره أن يحدث شيئاً أو ينتج شيئاً ؟ »[2] .

فكان لا بد إذن من استخدام العقل والاستفادة منه فى الخروج من الحياة الآلية إلى حياة الإنسان . ألم يكن العقل هو المميز الأول للإنسان ، وهو الذى انعكس على العالم فأخرجه من صورته قبل العقلية إلى الصورة العقلية الإنسانية التى هو عليها ؟ وإذن فقد صار العقل هو المخرج الوحيد الذى يمكن أن ينقذهما من تلك الحياة الآلية ، والذى يخلق لهما مجالا للعمل الذى تبرز خلاله صفاتهما الإنسانية ، فيحققان بذلك وجودهما الإنسانى .

وهكذا نجد الحكيم يجعل الخلاص على يد العقل ، بعد أن فقد السجينان كل مشخصاتهما الإنسانية ، وصارا كالآلة الجامدة . ويكسب العقل الجولة ، فيكشف للسجينين عن مجال للعمل يخرجان به من سجنهما الأبدى ، حين تبزغ فى رأس الطبيب فكرة محاولة إصلاح الصاروخ .

* * *

هذا الامتحان الذى امتحنت به نظرية الطبيب فى أن المشخصات الإنسانية خصائص جوهرية فى ذات الإنسان وليست صفات تكتسب من الخارج — قد أثبت أن العقل هو أصل كل تلك الخصائص ؛ فهو الذى يجعل للأشياء معنى ، وهو الذى يخلق للإنسان مجالا للعمل ، وهو الذى

---

(١) المسرحية ص ٩٤ (٢) المسرحية ص ١١٠

يدفعه لأن يصنع الحياة . العقل عند الحكيم هو جماع الغرائز الإنسانية ، وبغيره لم يكن فى استطاعة السجينين النجاة .

لقد وقع السجينان على كوكب تسير فيه الحياة سيراً آلياً ، حتى صارا هما جزءين جامدين كسائر أجزاء تلك الآلة ، لكنهما لم يستسلما لهذه الحياة. كان المهندس قد فقد كل أمل فى النجـــاة بأية وسيلة وإن تكن هذه الوسيلة هى الموت ، وكاد يستسلم لحياة آلية أبدية . غير أن الطبيب لم يفقد الأمل ، بل ظل يبحث عن نفسه وسط هذا الخضم من الآلية ، ووجد المشخصات الإنسانية التى كان يعتز بها تنهار أمامه واحدة بعد الأخرى ، غير أنه ظل يقاوم ، وظل يبحث عن منفذ . وحين ضاقت به الحيل فكر فى أن يشغل وقته بأن يعيش فى الماضى ، فى تلك الصور الجميلة التى يستطيع أن يستعيد ذكراها فتلوح أمام عينيه على النحو الذى تخطر به فى رأسه . غير أن هذه الوسيلة ما كانت لتنفع : فالذاكرة تضعف ، وسرعان ما تبهت الصور وتفقد وضوحها . ثم إن المهندس لم تكن له ذكريات جميلة كالطبيب يستطيع أن يعيش فيها . وهو يرى أن من التعاسة أن يعيش الإنسان على هذه الذكريات . وقد فكر الطبيب فى ممارسة الفن ، غير أن هذا الحل لم يكن ليملأ عليهما الحياة : لأن الفن لا بد له من جمهور . الفن ظاهرة اجتماعية، وبغير الجمهور لا يستطيع الفنان أن يبدع . الفن تحقيق من الإنسان لذاته فى المجتمع ، وأين منهما ذلك المجتمع ؟! ثم إن المهندس كانت له ميول عملية لا فنية . كان على الأرض يهوى إصلاح أجهزة الراديو ، فماذا يستطيع إذن أن يصنع؟

لقد أغلقت « الآلية » كل الأبواب فى وجهيهما فلم يجد منفذاً للتغلب عليها . لقد قتلت فيهما الإحساس بالمستقبل لأنها قتلت فيهما الإحساس بالزمن كله ، وقتلت فيهما الشعور بالموت وما يستتبع هذا الشعور من آثار

حيويه ، وقتلت فيهما الشعور بالحرية لأنها أغلقت فى وجهيهما كل باب للعمل . وهكذا كانت الآلية حربا على إنسانيتهما . ولم يستطع أن يتصدى لهذه الآلية سوى « العقل » ، فيتغلب عليها آخر الأمر ، ويخلق للسجينين مجالا للعمل هو إصلاح الصاروخ . ويتيح لهما بذلك استرداد كل ما سلبته الآلية من مشخصات إنسانيتهما .

ولو أننا نظرنا إلى رحلة الصاروخ وقصة الكوكب المعدنى على أنها فى مجملها تحمل دلالة رمزية — وهو مايجب علينا أن نصنعه — لكان الأمر فيهما تجسيما للصراع بين الآلية والعقل . وكذلك كان نفى السجينين إلى ذلك الكوكب محاولة صالحة لإعدام إنسانيتهما .

ولو تمثلت صورة الحياة الآلية تلك على الأرض وبين الناس لتحقق للمجتمع كل ما يصبو إليه من حربه الأبدية مع الفرد ؛ فالمجتمع الآلى لايمكن إلا أن يكون حرباً على الإنسان . وهذه الحقيقة هى التى أكدها الحكيم فى الفصل الرابع والأخير من مسرحيته . فقد تصور الحكيم الحياة وقد تطورت بها العلوم تطوراً فائقاً حتى قربت بها من الآلية ، وأصبح موقف « الإنسان » فيها ضعيفاً مزعزعا ، لا يظفر من الأغلبية صاحبة السلطان إلا بالسخرية والتهديد . تصور مشكلة الجوع وقد حلها العلم بوسائله الخاصة فجعل الطعام من الوفرة بحيث يزيد على القدر الذى يحتاج إليه الناس ؛ وتصور مشكلة البطالة التى نتجت عن إحلال الآليات محل الإنسان حتى لم يعد هناك مجال للعمل الإنسانى أمام الناس . كان الإنسان القديم يعمل ليجد حاجته ، أما الإنسان الجديد فقد صار يجد حاجاته دون عمل[1] ؛ وكذلك تصور الحكيم كيف تتهاوى فى هذا المجتمع الآلى كل المثاليات المرتبطة بالعاطفة والحب ، وكل التقاليد المرتبطة بالعاطفة وبالميول

---

(١) انظر المسرحية ص ١٣٣ .

الجنسية ، وكيف طالت أعمار الناس حتى بلغ عمر الشخص ثلاثمائة عام في هذا المجتمع الراكد الذى يفتقر فيه الإنسان لكل حافز . وكان من الطبيعى أن يتصور الحكيم فقدان الناس فى هذا المجتمع للحس الجمالى ، ونقص الشعراء والفنانين العظام بينهم[1] . ومن الطبيعى بعد ذلك أن يضيع فى هذا المجتمع ما سماه الحكيم بالحقيقة الشعورية ، وهى الحقيقة التى يعدها جوهرية .

غير أن هذه الآلية وإن عمت الحياة ، لم يتركها الحكيم تعم كل الناس وتغير كل النفوس ، بل جعل بعض النفوس — فى هذا المجتمع الآلى نفسه — ما تزال فى صميمها متعلقة بتلك المثـــل الإنسانية التى تحفظ على الإنسان إنسانيته . غير أن الفئة الحاكمة هي فئة الأغلبية ، وهى التى تعمل على تثبيت أركان ذلك المجتمع الآلى . وهاتان الفئتان فى صراع وإن كان الصراع مستخفياً ؛ فالناس فى هذا المجتمع لايثورون بشكل ظاهر ؛ لأنهم هم الذين انتخبوا الحكومة[2] . وهذه الحكومة تترك للناس رأيهم الخاص . فهذا لا شأن لها به ، ولكن الطريقة التى يعبرون بها عن هذا الرأى الخاص لابد من معرفتها ؛ فهذا واجبها ، حماية الناس[3] . ومن ثم لا تجد الفئة التى تحاول التمسك بإنسانيتها وبمثلها فرصة للسيطرة على الموقف ، لكنها مع ذلك لاتيأس ، بل تستمر فى نضالها ، يحدوها الأمل والإيمان بالإنسان :

« السجين الأول : ... إنى أؤمن .

الشقراء : تؤمن بماذا ؟

السجين الأول : بما تقوله هى . . . الإنسان يجب أن يبقى إنساناً ! »

---

(١) انظر المسرحية ص ١٤٣

(٢) انظر المسرحية ص ١٦٣

(٣) انظر المسرحية ص ١٥٤

يجب أن يحتفظ دائماً بجوهر الإنسان فيه ولا ينقلب إلى مخلوق آخر ! »[1].

وكل ما تملكه هذه الفئة المثالية فى صراعها ونضالها هو قوة الكلمة : فالكلمة هى السلاح الوحيد إلى نفوس الآخرين، الذى لا يفقد قوته وأهميته مهما أوغلت الحياة فى الآلية . ألم تجرح كلمة الاحتقار يوجهها الطبيب على الكوكب المعدنى إلى زميله المهندس نفس هذا المهندس ؟ كذلك ما زالت الكلمة هى السلاح الذى يحارب به أصحاب النزعة المثالية .

* * *

هذه هى صورة المجتمع الجديد حين تسيطر عليه الآلية ، وهذا هو موقف «الإنسان» من هذا المجتمع الذى يريد أن يجعل منه فرداً (أو شيئاً) لا إنساناً . وقد استطاع الحكيم أن يحسم الصرع بينهما منذ أن استغلت الهيئة العلمية السجينين فى الحصول على مزيد من المعرفة العلمية لصالح المجموع ، إلى أن حكمت الهيئة الحاكمة على الطبيب بالسجن فى مدينة السكون . ولو شئنا الآن أن نعبر عن هذا الصراع فى عبارة واحدة لقلنا إنه يمثل الصراع بين العقل والآلة ، أو — بتعبير فلسفى — بين المثال والواقع .

وهنا يلتقى الإطار الفكرى للمسرحية آخر الأمر بما انتهى إليه الإيقاع البنائى لها كما سبق أن رأينا ؛ فقد تمثل لنا ذلك الإيقاع فى حركة الخيال نحو الواقع ، والرمز نحو الحقيقة ، كذلك يمكننا أن نتمثل فى الإيقاع الفكرى لهذه المسرحية حركة من العقل نحو الآلة ؛ أو من المثال نحو الواقع .

إن نزعة الحكيم فى هذه المسرحية تتحدد بالنظرية الجمالية المثالية فى الحكم ، تسندها النزعة العقلية . غير أنه ثبت للحكيم نفسه — كما بين فى

(١) المسرحية ص ١٤٨ .

المسرحية[١] — أن هذه النزعة وتلك النظرة لا يمكن التعويل عليهما وحدهما فى المجتمع الحديث الذى اطردت فيه الكشوف العلمية ، وأنه لابد من التصالح بين النظرتين الجمالية والعلمية إذا كنا ننشد نهاية لذلك الصراع المحتدم بين الإنسان والمجتمع . وقد استشرف الحكيم نفسه هذا التصالح قبل أن يكتب هذه المشرحية حين كتب مسرحية « إيزيس » ؛ فهى فى جوهرها تقوم على أن الحياة المثالية وحدها ، أى حياة المبادىء والمثل العليا ، لا تستطيع الصمود أمام الواقع . وانتصار طيفون على أخيه أوزيريس ليس مجرد انتصار للشر على الخير ، وإنما دلالته الحقيقية هى انتصار الواقع على المبدأ . « إن إخفاق أوزيريس ليحمل معنى فاجعاً . إنه لطمة كبرى لكل شىء طيب على هذه الأرض . إن إخفاقه هو إخفاق للحق وللخير وللشرف . . إخفاق لى ولك . . ولكل من يدافع عن المثل العليا[٢] . . » ومن أجل ذلك كانت إيزيس أبعد بصراً من أوزيريس فى مطالبتها لابنها حوريس بملك أبيه الذى انتزعه منه طيفون . فهى لم تكتف بالتعلق بالمثل العليا وبالمبادىء التى عاش لها أوزيريس ، بل فكرت فى الوسيلة العملية لاسترداد ذلك الحق المسلوب ، ثم بعد ذلك تأتى المبادىء . لقد رشت شيخ البلد كيما يمهد لها ولابنها السبيل ، حتى إذا ماعاد حكم البلاد إلى حوريس كان عليه أن يلتزم بالمبادىء . (ونفس الاتجاه نجده فى مسرحية « أوزوريس » التى نشرها الأستاذ على أحمد باكثير سنة ١٩٥٩ ؛ فقد حرصت إيزيس لديه على أن ينشأ ابنها نشأة رياضية تقوى جسمه إلى جانب تربيته على مبادىء أبيه ومثالية أبيه ؛ فهو فى حاجه إلى قوة جسمه فى استرداد ملك أبيه ، وقوة روحه فى سياسة الناس وإشاعة الخير بينهم . وعلى هذا النحو انتصرت إيزيس فى صراعها ضد الظالم المغتصب

(١) انظر المسرحية ص ١٥٤

(٢) مسرحية «إيزيس» ، نشرتها مكتبة الآداب ص ١١٧

طيفون — أوست عند باكثير — انتصرت بالحيلة وبالتدبير وبالقوة المادية لتحقق العدالة والخير والسعادة للناس . فالمثالية وحدها لم تنفع لتحقيق هذه السعادة ، لا للحاكم ولا للمحكوم ، لا لأوزيريس ولا للشعب، لأن بطش أخيه ست بالناس أفسد عليهم حياتهم . وست نفسه حين ولى الحكم لم يحقق للناس إلا حياة التعاسة والبؤس ، إذ لم يكن مرتبطاً بأى مبدأ أو فكرة . ومن خلال هذين الموقفين تبرز الفكرة عند الحكيم ، أو يبرز الموقف الضرورى . ويؤكد هذا تساؤل المؤلف فى البيان الذى ألحقه بالمسرحية : « ما هو مستقبل الإنسان ؟ هل هو فى الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو فى بقائه بشراً يكافح ليعادل المثالية والواقعية ، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل ؟ »[1] .

* * *

وهكذا ينتهى الحكيم فى مسرحيته إلى نفس النهاية التى انتهى إليها البحث المجرد فى قضية الفرد والمجتمع فى الفصل الأول من هذا الباب ، وأعنى بذلك التصالح المنشود بين «الفكرة» و«الواقع» . وهكذا يلتقى الفيلسوف والأديب فى تصورهما للقضية وفى تصور حلها . وكأنى بالحكيم فى هذه المسرحية كان يجسم قول جون ديوى : « فى الحق ليس فى هذه الدنيا مشكلة أكثر دلالة وأعظم شأناً من مشكلة التوفيق بين موقف العلم العملى وموقف التقدير الجمالى التأملى . فلولا الموقف العملى لأصبح الإنسان ألعوبة فى أيدى القوى الطبيعية ، ولراح ضحية تلك القوى التى لم يستطع أن يسيطر عليها ويسخرها لشئونه . ودون الموقف الثانى — موقف التقدير الجمالى — قد يصبح البشر جنساً من الوحوش الاقتصاديين يعملون دائماً على مساومة الطبيعة مساومة قاسية لا رحمة فيها ، كما يعملون كذلك على مساومة بعضهم بعضاً . لديهم

---

(١) مسرحية «إيزيس» . ص ١٧٦

الكثير من أوقات الفراغ تملهم وتسئمهم ؛ أو هم يستخدمونها فى مظاهر جوفاء عابثة ، أو فى الاندفاع وراء الشهوات واللذات .

وهذه مسألة اجتماعية وإن شئت سياسة ، شأنها فى ذلك شأن غيرها من المسائل الأخلاقية . لقد سارت شعوب الغرب فى طريق العلوم التجريبية ، وقطعت شوطاً كبيراً فى تطبيقها وفى السيطرة على الطبيعة قبل أن يفعل الشرق ذلك . ويخيل إلىّ أنه ليس وهماً كله ، أن نعتقد أن المشارقة أدخلوا فى عاداتهم فى الحياة الكثير من العناصر التأملية والجمالية والدينية النظرية ، على حين عنى الغربيون بأن يدخلوا فى عاداتهم الكثير مما هو علمى وصناعى وعملى . فهذا الفرق وغيره من الفروق التى قامت حوله هو إحدى العقبات التى قامت فى سبيل سهولة حسن التفاهم بينهما ، ومصدر من مصادر سوء التفاهم حقاً »[1] .

ومهما يكن تصور ديوى لسبب سوء التفاهم بين الشرق والغرب فإن التعادل المنشود الذى انتهى إليه الحكيم بين المثالية والواقعية كفيل بأن يحسن علاقة الإنسان بالمجتمع ، والشرق بالغرب ، على حد سواء .

* * *

(١) جون ديوى : تجديد فى الفلسفة ، ص ٢٢١ - ٢٢٢

خاتمة وتلخيص

عرضنا فى الأبواب السابقة قضية الأدب المسرحى بعامة وقضايا الإنسان فيه بخاصة . وقد استلزم ذلك وقوفنا منذ البداية عند بعض المصطلحات والمفاهيم التى تدور وتتردد كثيراً فى أثناء هذا البحث ، والتى كان لا بد من تحديدها قبل المضى فيه . ولم تكن المسألة مجرد تحديد لدلالات الألفاظ بمقدار ما كانت استعراضاً لقيمة هذه الدلالات بالنسبة لقضية الأدب بعامة والأدب المسرحى بخاصة . كان لا بد لنا من تحديد مفهوم للحقيقة متميزاً عن مفهوم الواقع . وهذا التحديد والتمييز قد أفادنا كثيراً فيما بعد فى توجيه الأفكار المحورية أو المواقف الإنسانية التى تمثلت فى بعض المسرحيات التى عرضنا لها بالدراسة والتحليل .

على أننا كنا نستهدف من هذا التحديد هدفا آخر كذلك هو شديد المساس بموضوعنا بعامة ، ويعد جوهريا بالنسبة للتصورات الأولى أو المبررات الهامة التى جعلت موضوعنا هذا موضوعا صالحا للبحث . فقد قررنا منذ البداية أننا بسبيل دراسة نوع بذاته من الأدب المسرحى ، يتسم بالطابع الفلسفى . وعندئذ كان لا بد من تحديد المقصود بهذا الأدب ذى الطابع الفلسفى . ولما كانت الحقيقة هى الأصل المشترك بين هذين اللونين من النشاط الإنسانى فقد صار لزاماً علينا أن نحدد معالم تلك الحقيقة الأدبية متميزة عن الحقيقة الفلسفية من جهة ، ومشتركة معها من جهة أخرى . إنها لا تتميز عنها إلا من حيث الشكل أو الإطار الذى تخرج فيه ، وهى تشترك معها فى الجوهر من حيث إن الإنسان مركزها ؛ فالفلسفة والأدب كلاهما نشاط إنسانى يستهدف الوصول إلى حقيقة الحياة وجوهرها . وهذا النوع المشترك من الحقيقة بين الفلسفة والأدب هو تلك الحقيقة

الواقعة العيانية ، سواء أكانت متمثلة فى الطبيعة (الموضوع) أم فى النفس (الذات) . فالعمل الأدبى محاولة لتفسير هذا الواقع الطبيعى أو النفسى وإضفاء القيمة عليه ، كما هو شأن الفلسفة .

غير أن موضوعنا لا يرتبط بالأدب الفلسفى بعامة بل بنوع معين منه هو الأدب المسرحى الفلسفى أو المسرحيات الفلسفية التى تتناول قضايا الإنسان الكبرى . ومن ثم كان لابد من مناقشة المشكلات التى تنشأ عادة حول النظر إلى طبيعة العمل المسرحى ومدى ارتباطه بالحياة من جهة، وضرورة تأديته على المسرح من جهة أخرى ؛ الأمر الذى يقف عقبة فى سبيل إقامة بناء من أدب المسرحى الذى يصلح للقراءة كسائر الأنواع الأدبية الأخرى صلاحيته للتمثيل . وبالنظر فى نشأة الفن المسرحى وتطوره تبين لنا أنه قد صار من الممكن ومن المقبول كذلك فى عصرنا الحاضر أن ننظر إلى العمل الأدبى المسرحى على أنه صالح للقراءة والتمثيل معا . غير أن صلاحيته للقراءة لا تجعل منه مؤلفا فلسفيا، إنما هى محاولة لتعميق الحياة والكشف عن جوهرها أو حقيقتها . غير أن هذه الحقيقة لا تخرج فى صورة التقرير كما هو شأن التأليف الفلسفى ، وإنما هى ماتزال ترتبط بالإطار الفنى المسرحى الخاص وبكل مقتضياته . ومن أجل ذلك لم نستطع فى أى وقت النظر إلى محاورات أفلاطون على أنها أعمال فنية مسرحية ، لأن الحوار فيها هو مجرد وسيلة لبسط الأفكار فى صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف وللشخوص المتحاورة . أما المسرحية فالفكرة فيها تتراءى شيئاً فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع ، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع . فليست الفكرة فى ذاتها هى الغاية ؛ بل الفكرة حاصلة بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات . ومن ثم تتداخل الفكرة والإطار المسرحى الذى ظهرت فيه ، فإذا هى تتمثل أطرافا حية مختلفة الأمزجة والمشارب ، مختلفة الارادات والعواطف

وهى بعد أطراف تتجاذب وتتباعد ويعتريها كل ما يعترى الحياة . أما الأفكار الجزئية التى تصادفنا من وقت لآخر فى هـذا النوع من المسرحيات فهى أفكار تنتسب أولا وقبل كل شىء إلى شخوصها وإلى الظروف أو المواقف الخاصة التى أوحت إلى هؤلاء الشخوص بها . وهى بعد ذلك لا تمثل الفكرة الرئيسية الشاملة ؛ لأن هذه الفكرة الشاملة هى المسرحية ذاتها . إنها مجرد جزئيات تساعد تلك الفكرة على البروز شيئا فشيئا . حتى شخوص المسرحية أنفسهم يمكننا النظر إليهم على أنهم أجزاء مختلفة من تلك الفكرة الكلية لا على أنهم مجرد أدوات لنقل هـذه الفكرة كما هو الشأن فى محاورات أفلاطون أو غيره من الفلاسفة .

فالمسرحيات الفلسفية محاولة لتجسيم نوع من التفكير الجاد فى حقيقة الحياة كما تتمثل من خلال التجربة فى الإطار الدرامى لا فى الصورة المجردة .

وقد كان لزاماً علينا، ونحن بسبيل دراسة الأعمال المسرحية ذوات الطابع الفلسفى فى أدبنا المعاصر ، التى تتناول القضايا العامة فى حياة الإنسان ، أن نتعرض لقضية اختفاء هذا النوع الأدبى من أدبنا العربى القديم . وقد عرضنا لكل ما يقدم فى هذا المضمار من أسباب لتأخر الفن المسرحى فى أدبنا حتى العصر الحديث . غير أننا رأينا أن نضيف إليها تفسيراً جديداً من زاوية الدلالة الفكرية للعمل المسرحى . فالفعل المسرحى لا يمكن أن ينهض إلا على دعامتين من التفكير والتعبير لهما طابع خاص . لا بد أن يكون الفكر ذاته حين يتمثل للمؤلف مشبعا بالجوهر الدرامى ، أى بالنظر إلى الأشياء فى الحياة من حيث هى عناصر فى تجاذب مستمر وحركة دائمة . ولا بد أن ينفذ هذا الفكر إلى جوهر الحياة أو إلى مأساة الحياة . وبعد ذلك تأتى مواضعات التعبير والشكل الذى يفرضه هـذا اللون من التفكير نفسه . ومن ثم فقد عزونا فقدان الأدب المسرحى لدينا قديماً إلى فقدان الحس المأساوى بالحياة . ونحن فى ذلك

لا نصدر عن مجرد تخمين أو تفكير مجرد ، بل قدمنا أدلتنا من تحليل بعض الشعر القديم (الذى لم يستطع أن يكون دراميــاً وكان دائماً غنائياً) ، وكذلك بعض المواقف من الحيـاة الجاهلية التى كانت مواقف درامية من الطراز الأول ، استغلت مواقف مماثلة لهـا فى إنتاج عدد لا يحصى من المسرحيات عند الإغريق ، ولم تجد الشاعر الذى يستغلها فى أى عمل درامى عند العرب .

أما ظروف عصرنا الحاضر فقد كانت أكثر مواتاة من غيرها فى أى عصر مضى لظهور هذا النوع الأدبى — أعنى الأدب المسرحى . فقد خرج الشاعر أو الـكاتب من حدود ذاته الضيقة وانفعالاته السريعة ومشاعره العابرة إزاء وقائع الحياة إلى أفق إنسانى أرحب، فاتسع نطاق حسه وتجربته حتى شمل عصره فى مجمله ، فتمثلت فى نفسه أزمته مرتبطة بأزمة الآخرين فى وطنه خاصة وفى الوطن الإنسانى عامة . وكانت هذه الأزمة الموحدة الواسعة النطاق والعميقة الجذورهى الشرارة الأولى التى انطلق منها التفكير والتعبير الدرامى معاً .

* * *

وإذا نحن نظرنا إلى الأصل الجوهرى فى الأعمال الدرامية وهو الصراع وجدنا الإنسان دائماً أحد طرفى الصراع . وقد يكون هو ذاته محور هذا الصراع . والمسألة لا تعدو تصور قيام عالم خارجى يناجز الإنسان وعالم داخلى قائم فى نفس الإنسان ، وعندئذ تكون مناجزة الإنسان لنفسه . والعصور القديمة أميـل إلى التصور الأول ، ومن هنا كان على « أوديب » عند سوفوكليس أن يخوض غمار صراع عنيف بينـه وبين القوى الإلهيـة أو آلهة « أولمب » ، وكان على « فاوست » أن يناجز الشيطان من حيث هو روح مائل خارج ذاته وله كيانه المستقل . أما العصور الحديثة والعصر

الحاضر بخاصة فأميل إلى نقل قضية الصراع كلها إلى ذات الإنسان حين يكون الطرف الآخر له تلك الطبيعة الفردية كالآلهة أو الشيطان. وقد ساعد على ذلك التصور الدراسات النفسية التحليلية التى كشفت فى ذات الإنسان نفسه عن أكثر من مستوى ، كل مستوى له صفاته وطبيعته ورغباته ومنطقه . ومن ثم لم يكن الصراع فى أى صورة من صوره إلا صراعاً بين مستويين من هذه المستويات هما مستوى الشعور والشعور الباطن .

ولقد خرجت قضية أوديب عند سوفوكليس لتؤكد أن للآلهة النصر النهائى على الإنسان فى أى صراع يخوضه معها . ولم يجد المؤلف الإغريقى الوثنى حرجا فى أن يدير الصراع بين الآلهة وفرد من البشر ، أما المؤلف العربى المسلم فعقيدته تحول دون هذا التصور ؛ فقد أظهر سوفوكليس الآلهة فى صور تحمل إلى جانب عناصر الألوهية فيها عناصر إنسانية ، فهى تغضب وتثور وتحنق وتحقد ، وكأنها فى عداء مع الإنسان . ألم يكن تدبير كل قصة أوديب من صنعهم ؟ إنهم قد دبروا الشر إذن لهذا الإنسان وعذبوه أكبر العذاب ، ولقد كان ساعدهم الأيمن فى ذلك الكهنة ، أولئك الذين يأتمرون بأوامرهم وينفذون رغباتهم . والفكر الإسلامى لا يقبل هذه الصورة ؛ لأنها تصطدم مباشرة بالعقدة الدينية ؛ ومن ثم كان لابد من التحوير فى إطار الأسطورة القديم حتى يستطيع كاتبنا العربى أن يتحرك بالفكر دون أن يصطدم بالعقيدة ؛ ولهذا نقل توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير الصراع من صورته القديمة (أى الصراع بين الإنسان والآلهة) إلى صورة جديدة هى صورة الصراع بين الإنسان والكهنة ؛ فالله عندهما — وكما هو فى العقيدة — كامل عادل يدبر لعباده الخير ولا يريد بهم الشر .

إن أوديب سوفوكليس يؤكد الجبرية الإغريقية فى فترة من الفترات . ولما كان مؤلفانا قد استبعدا فكرة الصراع بين الإنسان والإله فإنهما قد

أتاحا لنفسيهما الفرصة للتخلص من تلك الجـــبرية التى طغت على الفكر الإسلامى أو على المسلمين زمناً طويلا فشلت حياتهم وتدهورت بهم عصوراً . لقد انبعثت أصوات المصلحين الدينيين فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن تدعو إلى تطهير العقول والنفوس من الآفات والخرافات والأوهام التى علقت بها ، وتنفض عن الإنسان ثوب العبودية الذى أبلى جسمه ونفسه معاً ؛ وقد تركزت هذه الحملة ضد الشعوذة باسم الدين ، ورفضت مبدأ الجبرية على النحو الذى استقر عليه فى نفوس الناس ، العامة منهم وغير العامة ؛ وقد كان ذلك معلماً واضحاً من معالم تطور الفكر الإسلامى فى العصر الحديث ؛ إذ فتح ذلك الباب للنفوس كى تتحرر وتنطلق فى الحياة تمارس حقها فيها فتختار وتميز وتعمل وتتحمل بعد ذلك المسئولية . ولم تنفصل هذه الحركة الإصلاحية عن النهضة السياسية الحديثة (إذ أن الشعب كان فى أمس الحاجة لأن يمارس حريته ، فيحرر نفسه بعد ذلك من الحكام الأتراك ، ثم من المحتلين الأجانب) . ولذلك لم يكن غريباً — بل كان من الطبيعى — أن نجد الحكيم وباكثير يحرصان على أن يمنحا أوديب حريته فى أن يختار وأن يصنع ما يختار . فالإنسان عندهما مريد مختار ، والسماء قبل كل شىء عادلة فيما تضع حول هذه الإرادة الحرة من إطار .

ولما كان الصراع بين الإنسان والآلهة قد انتفى من الفكر الحديث فقد حور الحكيم هذا الصراع بحيث جعله بين الحقيقة والواقع . وهى عملية تجريدية استطاع أن يتحاشى بها النزعة الوثنية القديمة من جهة ، كما أنه لم يشأ أن يتورط فى جعل الإله ذاته كامنا فى الإنسان نفسه كما صنع « أندريه جيد » فى أوديبه ، من جهة أخرى . أما الصراع بين الحقيقة والواقع فصراع شاء به الحكيم أن يشخص مأساتنا الخاصة فى إطار فكرى عصرى لا يصطدم بالعقيدة اصطداما حاداً من جهة ، وهو كذلك لا يجافى التفكير

العصرى من جهة أخرى . ولقد ظل أوديب يبحث عن هذه الحقيقة ، وأتعب نفسه فى البحث عنها ، غير منتبه إلى واقعه وحاضره . ولقد كان فى بحثه هذا ضياعه وهلاكه . وهى نغمة تتكرر وتتأكد عند الحكيم مرة بعد مرة ، حتى ليخيل للإنسان أن المحور الأساسى للعمل المسرحى عنده هو فى تشخيص هذا الصراع بين الحقيقة والواقع .

أهل الكهف حين خرجوا من كهفهم كانوا يبحثون عن حقيقتهم . ومن هنا لم تتوتر العلاقة بينهم وبين الواقع ، ولم يستطيعوا نتيجة لذلك أن يستمروا فى تلك الحياة الجديدة ، وعادوا بحقيقتهم إلى الكهف ، معلنين انتصار الحياة الزمنية عليهم . وشهريار قد ظل الليالى مسحوراً بالحقيقة التى عرفها سندباد ، وحاول أن يخرج من إطار المكان المحدود إلى الأفق غير المحدود ، أفق التفكير الصرف والحقائق الصرف ، لكنه لم يظفر آخر الأمر بسوى الضياع ، معلنا انتصار الحياة المكانية على حقيقة سندباد تلك. فأهل الكهف وشهريار مثال للحقيقه غير المحدودة حين تصطدم بالحقيقة الواقعة . أما بجماليون فقد حاول أن يجعل لتلك الحقيقة وجوداً وكياناً ملموساً حين أبدع تمثال جالاتيا . فقد كان هذا التمثال ينطق بمقدرة الإنسان على خلق صور تتمتع بجمال أبدى . أما من أين جاء هذا الجمال الأبدى فمن عالم المثل . استطاع بجماليون أن يحلق بعيداً عن الأرض وعن الحياة ، وأن يتخير من عالم الكمال كل ما يضمن لمخلوقه البقاء والخلود . غير أن الحياة بمحدوديتها وبما فيها من نقص وسخف وتشويه نتيجة هذه المحدودية كانت أكثر قوة وجلدا فيما نشأ من صراع بين الفن والحياة الفانية. لقد انتصرت الحقيقة الواقعة آخر الأمر ، تلك الحقيقة الماثلة لبجماليون فى جالاتيا الزوجة ، والتى تضطرم بها عواطفه وأهواؤه ونزعاته .

وفى هذا المنظور يتراءى لنا كذلك أن الصراع الذى خاضته إيزيس

بين المثل العليا والمبادىء الأخلاقية وبين الحياة بوسائلها الخاصة التى تجافى هذا المثل وهذه المبادىء، ليس فى أصله البعيد، وحين ننظر إليه بصفة خاصة من خلال المحور الذى أدار حوله الحكيم سائر هذا اللون من المسرحيات، سوى الصراع بين الحقيقة والواقع. الحقيقة التى تقوم فى ذاتها ولذاتها مستقلة ومنفصلة عن عالم التجربة الموضوعى والنفسى على السواء، والواقع الذى هو عيان وتجربة ورغبة وضرورة.

غير أننا حين نقرر أن هذه المسرحيات المختلفة تعبر آخر الأمر عن وجهة نظر واحدة تنظر إلى الحياة على أنها مجال لذلك الصراع الذى لا ينتهى بين الحقيقة والواقع، والذى ما يكاد ينتهى فى شكل من الأشكال حتى يتحور ويبرز فى شكل آخر، إنما نهدف إلى مجرد التصور العام للقضية الفكرية التى سيطرت على هذه المسرحيات حتى نستطيع فى ضوئها فهم الضرورة التى أوجبتها أو الدافع الذى ابتعثها وجعل لها هذا الطغيان. وبعد ذلك نعود لنقرر أن التقاء هذه المسرحيات عند حقيقة واحدة لا يعنى مطلقاً أن الواحدة منها تكرار للأخرى، وحينئذ كان يغنينا الوقوف عند مسرحية واحدة لفهم الجوهر الدرامى فيها. فالواقع أن هذه المسرحيات ما تزال تحمل طابع التنويع. وهو تنويع له دلالته الحيوية، إذ أنه تأكيد لأن الحقيقة الواحدة تتمثل فى الحياة فى عدة وجوه. وفهم الحقيقة من وجوهها المختلفة أفضل من مجرد الوقوف عند وجه واحد. كذلك كان وجه الصراع بين الفرد والمجتمع ممثلا فى الطبيب بطل مسرحية «رحلة إلى الغد». ولذلك يصح أن نذهب إلى أن تاريخ التفكير الدرامى — إذا تراءى لنا أن نؤرخ التفكير الدرامى — هو تاريخ المنظورات المختلفة فى العصور المختلفة للحقيقة المشتركة المشخصة لجوهر الحياة، أعنى الصراع بين الحقيقة والواقع.

وليست هذه المنظورات المختلفة مجرد مسطحات تجول فيهـــا العين

― ٣٧٨ ―

بمقدار ما هي أعماق ومستويات تنفذ إليها البصيرة . ومن غير شك كانت تلك المسرحيات التي عرضنا لها في بحثنا تعبيراً عن كل المستويات التي حظيت على مر العصور بالتفات الكتاب المسرحيين ، والتي حاول أدبنا المسرحي ― رغم حداثته ― أن يستبصر بها ويستوعبها . وسيظل هذا النوع من الأدب المسرحي مرتبطاً في جوهره بالصراع بين الحقيقة والواقع ، لكنه لن يقف عند المنظورات التي سبق إليها الكتاب على مدى العصور ، بل سيتغير هذا المنظور دائماً كما كان يتغير من عصر إلى عصر ، ومن شعب إلى آخر .

ويمكننا أن نحدد الآن منظورات الصراع المختلفة كما تمثلت لنا في تلك المسرحيات ذوات الطابع الفكري على النحو التالي ، مراعين ما أمكن تطور هذه المنظورات :

الإنسان ضد الآلهة .

العاطفة ضد العقل .

الفاني ضد الأبدي .

المحدود ضد المطلق ..

النقص ضد الكمال .

الضرورة ضد المثال .

ورغم المحاولات الكثيرة النبيلة التي تجشم فيها الإنسان المشقات للعلو على ذاته والانتصار للمثالي أو الأبدي أو المطلق أو الكامل أو المجرد فإن طبيعته التي تنتمي إلى هذه الحياة ، أي إلى الضروري والفاني والمحدود والناقص والمحسوس ، تتغلب آخر الأمر فتعود به إلى ذاته كيما يستطيع ― إذا هو شاء ― الانخراط في غمار الحياة . فإن لم يشأ الانخراط وقبول حقيقتها كان عليه أن يعتزلها فيفقدها ويفقد ذاته في الوقت نفسه .

هكذا كان شأن «فاوست» وأهل الكهف وشهريار وبجماليون ، بل هكذا كان شأن الطبيب بطل رحلة الغد . كلهم فقدوا ذواتهم حين فقدوا في نهاية الصراع ثقتهم في الحقيقة الواقعة في الحياة كما يعيشها الناس وكما ألفوا أن يعيشوها بفطرهم وغرائزهم وعواطفهم .

ورغم أن هذه القضايا تبرز في المستوى الإنساني نستطيع أن نلمس الأصداء التي تجاوبت بها في الأطر المختلفة التي أخرجها فيها كتابنا المسرحيون . فمن الممكن النظر إلى هذه المسرحيات في المستوى الإنساني العام حيث تضرب المأساة بجذورها — وفي أي شكل من أشكالها — في أعماق النفس البشرية . وكذلك من الممكن — دون أي تجن — النظر إلى هذه المسرحيات في المستوى الفردي الخاص بكل مؤلف على حدة ، وكذلك في المستوى القومي الذي يخصنا من حيث إننا أبنـــاء هذه البلاد ، وإلينا تتوجه هذه المسرحيات أول ما تتوجه .

أما النظر إلى هذه المسرحيات في مستوى الأفراد أو مستوى مؤلفيها بصفة خاصة فلم نهتم به في بحثنا هذا ، لأننا لم نشأ أن ننظر إلى هذه المسرحيات من حيث هي تجسيم لقضايا أصحابها بصفة خاصة ولنفسياتهم ، فهذه الدراسة تحتاج قبل كل شيء إلى منهج آخر غير منهجنا ، وتفيد فيها الدراسة النفسية التحليلية فائدة كبيرة . وفيما يختص بالأستاذ الحكيم نعتقد أن القسم الخاص بتحليل شخصيته من خلال أعماله في كتاب الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجي قد وفى الغرض . ثم إن نتائج هذه الدراسة لا تغير بحال من الأحوال من الدلالة الكرية لهذه المسرحيات في مستواها الإنساني ومستواها القومي على حد سواء . وبعد هذا ينبغي أن نؤكد أن هذه الدلالات لا بد أن تكون متوازية ومتساوية في مستوياتها المختلفة .

وقد رأينا كيف أن أسطورة أوديب كانت وسيلة صالحة فى يد الكاتب المعاصر لكى يجسم فيها تلك الدعوات الإصلاحية التى نادى بها أمثال الأفغانى ومحمد عبده ، تلك الدعوات التى لم تقتصر على إحياء الأصول الحقيقية للعقيدة ، بل امتدت إلى إحياء النفوس والعقول ، فكانت دينية واجتماعية وسياسية فى وقت واحد . وكذلك كان أوديب باكثير الذى عانى الكثير وكافح وصمد إلى آخر لحظة رمزاً أو تجسيما للوطن العربى الذى ظل يكافح وسيظل يكافح إلى آخر لحظة . وقد كانت مأساة فلسطين ، فيما يحدثنا المؤلف ، هى الدافع الأول إلى الكتابة ، وكانت مأساة أوديب بصفة خاصة هى المتنفس الذى وجد فيه باكثير مجالا للتعبير عن تلك المأساة ومأساة الوطن العربى بصفة عامة .

وكذلك يمكننا النظر إلى فاوست أو « عبد الشيطان » فى هذا المستوى نفسه ، فنجد فى شخصية إبليس رمزاً للاحتلال الأجنبى الذى حاول أن يتخذ له أعوانا من أبناء البلاد أنفسهم، وخلق طبقة من المتغطرسين المتكالبين على السلطان تتولى حكم البلاد ، على أن تقوم هذه الطبقة بإذلال الشعب وكبت حريته وإخماد جذوة الكفاح والتحرر فيه . وقد كان فاوست هو أكبر مثال يتخذ منه إبليس أو الاستعمار مخلب قط فى صراعه ضد القوى الشعبية الناهضة . غير أن الشعب لم يستسلم ولم يسكت عن المطالبة بحقوقه. على أن المسرحية لم تنه هذا الصراع نهاية محققة حتى لا تأخذ طابع التبشير فتجعل للشعب النصر النهائى ؛ لأن الصراع كان ما يزال قائماً ، وإنما قام الرمز فى ختام المسرحية بإشاعة التفاؤل والأمل فى أن ينتصر الشعب يوماً ما، وذلك عندما يتخلى إبليس عن أتباعه فتظهر سوءاتهم وينحدرون . يومها يتحقق للشعب الخلاص . وقد تحقق هذا الخلاص فى حياة الكاتب نفسه، وبعد أن مضى على كتابة المسرحية ثلاثة وعشرون عاماً .

ونستطيع من تتبعنا للمسرحيات التى عرضنا لها أن نبصر من خلالها حقيقة موقفنا الفكرى فى القرن العشرين وتطور هذا الموقف مع تطور ظروفنا الخاصة والعامة . فقضايانا الفكرية المرتبطة بالإصلاح الدينى والاجتماعى والسياسى لخلق مجتمع سليم ناضج يحسن فهم الحياة ودور الإنسان فيها وقيمة هذا الدور ، أو بعبارة مجملة نقول إن القضايا الفكرية التى تمثل مبعث النهضة فى حياتنا ، تلك النهضة التى بزغت فوق أرضنا وفى نفوس أجدادنا ، هذه القضايا كانت بحكم ظروف حياتنا نفسها لها طابع محدود. كانت كل الجهود والإمكانيات تستهلك فى إثبات الوجود ، مجرد إثبات الوجود ، وكان قصارى المحاولة بناء كيان متماسك لشخصيتنا . ومن هنا كانت طبيعة الصراع كذلك محدودة . ومن أجل ذلك كانت أغلب المسرحيات التى عرضنا لها بالدراسة تعكس فى مستوياتها الاجتماعية أو الحضارية ـ مع شيء من التجاوز ـ صورة لجوانب الاهتمام المحلى ببناء هذه الشخصية من جهة، واختيار الوجهة التى تعيد هذه الشخصية وتعدها للنهوض بدورها الحضارى من جهة أخرى.ومن خلال هذا الاختيار برزت المأساة، تحمل ـ ككل مأساة ـ طابعها الإنسانى ، لكنها فى الوقت نفسه كانت تحمل طابعاً محليا يصور من حياتنا مرحلة البعث والاختيار .

ولم نكد نفرغ من مرحلة « النهضة » ، ولم نكد نستكشف شخصيتنا ونعرف دورنا حتى تطور الموقف الفكرى فانتقل بنا إلى أفق جديد أرحب وأهم ؛ فدورنا الحضارى فى عالم القرن العشرين لا يمكن أن ينفصل عن الحركات الفكرية العالمية من حولنا . ومن هنا برز مجال جديد للاختيار وأرض فسيحة للصراع .

إن الحضارات المعاصرة حضارات يغلب عليها الطابع العلمى ، وحضاراتنا القديمة يغلب عليها الطابع التأملى ، وفى الحضارات العلمية ينظر إلى المجتمع نظرة تختلف عن النظر التأملى ، والمجتمع الغربى نفسه منشق إلى

معسكرين فكريين وسياسيين مختلفين ، فمجتمع له مكانة القدسية ، وتهمل فيه قيمة الفرد فى ذاته ، وآخر لا يرقى إلى مكانة القدسية وإنما يمنح نفسه من الحقوق بمقدار ما يعترف للفرد المتميز من حقوق . وهذا الموقف الفكرى فى كلا المجتمعين إنما يمسك بزمامه الساسة أولا وأخيرا . والمعركة بين المعسكرين لم تنته ، ولا يدرى أحد متى تنتهى .

غير أننا لا نستطيع الانتظار ، بل إننا قد صرنا بحيث نستطيع أن ندخل غمار هذه المعركة ، نمتحن فيها قوانا ، ونتيح الفرصة لإمكانياتنا الخبيئة أن تظهر . فأى المنهجين ترى نختار ؟ هذه هى المشكلة . وهى المشكلة التى تسلطت على ذهن كاتبنا فعالجها فى أكثر من مسرحية ، وكانت الوجهة التى ينتهى إليها هى الوجهة التى تقبلها الحياة من جهة ، ولا تجافى من جهة أخرى تفكيرنا الدينى السليم وطبيعتنا الشرقية بعامة ، كما تتفق ومعالم نهضتنا الحديثة ، وتميز بذلك دورنا الحضارى فى هذا العصر عن أى دور آخر قمنا به من قبل أو قام به غيرنا . وأعنى بهذه الوجهة وجهة التصالح بين التفكير العلمى والتفكير التأملى ، أو ـ لنقل فى بساطة ـ بين الحياة والفكر . أليست هى مأساتنا المميزة ، مأساة الواقع والحقيقة ؟

لا بد إذن أن نعترف بالواقع ، على ألا نفصله عن التأمل والتفكير ؛ فبالتأمل والتفكير نستطيع أن نجعل هذا الواقع أكثر خصوبة وامتلاء . أو بعبارة مجملة نقول أكثر إنسانية . ومن ذا الذى يحرص على العنصر الإنسانى أكثر من الكاتب الفنان ؟

* * *

هذه هى الخطوط الفكريه العامة ، والتطور المنطقى لقضايا بحثنا هذا . ونحن فى حرصنا على إبراز قيمة هذه المسرحيات فى مستواها الإنسانى العام وفى مستواها القومى المحلى لم نهمل دراسة المسرحيات ذاتها وتقديم كل تفصيلات هذه الدراسة بين يدى القارىء حتى تكون المقدمات مرشحة للنتائج . ونأمل ـ بعد ـ ألا تكون نتائجنا قد جاوزت الصواب .

المراجع

(١) المراجع العربية :

- الدكتور إسماعيل أدهم والدكتور إبراهيم ناجى : توفيق الحكيم ، دار سعد مصر سنة ١٩٤٥ .
- أندريه جيد : أوديب — تيسيوس ، ترجمة الدكتور طه حسين — دار الكاتب المصرى سنة ١٩٤٦ .
- توفيق الحكيم : أوديب الملك .
- توفيق الحكيم : بجماليون .
- توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر — مكتبة الآداب سنة ١٩٥٤ .
- توفيق الحكيم : رحلة إلى الغد — سلسلة الكتاب الفضى .
- توفيق الحكيم : أهل الكهف .
- توفيق الحكيم : التعادلية ، مكتبة الآداب سنة ١٩٥٥ .
- توفيق الحكيم : شهر زاد .
- توفيق الحكيم : إيزيس .
- جوته : فاوست ، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد ، ومقدمة الدكتور طه حسين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنه ١٩٣٦ .
- جورج ألبيرآستر : مسرح توفيق الحكيم الفلسفى ، ترجمة عبد الغفار مكاوى ، مجلة الآداب عدد يولية سنة ١٩٥٧ .
- جون ديوى : تجديد فى الفلسفة ، ترجمة أمين مرسى قنديل ، مكتبة الأنجلو .
- دى بور (ج) : تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، ترجمة محمد عبد الهادى أبو ريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٨ .
- رينيه حبشى : المأساة بين القديم والحديث ؛ مجلة الآداب ، عدد يناير ١٩٥٧ .
- زكريا إبراهيم : الجريمة والمجتمع ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٥٨ .

- طه حسين : على هامش السيرة ـ دار المعارف سنة ١٩٣٣ .
- طه حسين : من الأدب التمثيل اليوناني: سوفوكليس . دار المعارف.
- عباس محمود العقاد: إبليس ، كتاب اليوم ، مايو سنة ١٩٥٥ .
- عبد الرحمن بدوى: الزمان الوجودى ، ط٢ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٥ .
- عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر مكتبة مصر سنة ١٩٥٥ .
- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ط ٢ دار الفكر العربى سنة ١٩٥٧ .
- عزيز أباظة : شهريار .
- على أحمد باكثير : مأساة أوديب .
- على أحمد باكثير : أوزوريس .
- على أحمد باكثير : سر شهر زاد
- فؤاد زكريا : مشكلة الحقيقة (رسالة مخطوطة)
- لويس عوض : بجماليون . جريدة الشعب العدد ٣١٢ فى ١٣ إبريل سنة ١٩٥٧ .
- محمد البهى : الفكر الإسلامى الحديث وصلته بالاستعمار الغربى ، مطبعة مخيمر سنة ١٩٥٧
- محمد عبده : رسالة التوحيد ط/٤ المنار سنة ١٩٣٠ .
- محمد عبده : الرد على رسالة الإسلام لهانو تو .
- محمد غلاب : الأدب الهلينى ج٣ غيسى البابى الحلبى سنة ١٩٣٣ .
- محمد فريد أبو حديد: عبد الشيطان ، دار المعارف سنة ١٩٤٥ .
- محمد مفيد الشوباشى: الفلسفة السياسية ، دار الكشاف سنة ١٩٥٥ .
- محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، دار بيروت سنة ١٩٥٥
- مصطفى الخشاب : المذاهب السياسية ، دار الكشاف سنة ١٩٥٥ .
- يحى . . . . : توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء ـ مجلة الحديث ، السنة الثامنة العدد الثانى (فبراير سنة ١٩٣٤) .

ب — المراجع الأفرنجية :.

- Alexander (S.) : Space, Time and Deity, Macmillan; London 1934.

- Bentley (Eric) ; The Playwright as Thinker; Reynal and Hitchcock, New York 1946.

- Bérand (Jean) : Initiation á l'Art Dramatique; Variété, Montreal 1936.

- Bisson (Laurence) : A Short History of French Literature, Pelican Books 1943,

- Bowra (C. M.) : Sophoclean Tragedy, Oxford Univ. Press 1944.

- Bradley (F. H.) : Essays on Truth and Reality; Oxford Univ. Press 1914.

- De Burgh (W. P.) : The Legacy of the Ancient World; Pelican Books 1953.

- Clark (Barrett H.) : European Theories of Drama, Crown Publishers, New-York 1947.

- Clark (Barrett H.) : the Drama and Theatre; cf. the Enjoyment of the Arts, ed. by Max Schoen, Philos Libr., New-York 1944.

- Cleugh (M. F.) : Time and its Importance in Modern Thought, Methuen and Co., London 1937.

- Coggin (Philip A.) : Drama and Education. Thames and Hudson, London 1956.

- Colbourne (Maurice) : The real Bernard Shaw; J. M, Dent, London 1949.

Crane (R. S.) : The Language of Criticism and the Structure of Poetry; Univ. of Torento Press 1953.

- Dewey (Joan) : Reconstruction in philosophy. cf. Man in Contemporary Society, Columbia Univ. Press 1955.

- Drew (E) Discovering Drama : W. W, Notrton. New-York 1944.

- Egri (Lajos) : The Art of dramatic Writing; its Basis in the creative interpretation of human motives; Isaac Pitman and Sons, London 1950.

- Ellis (Havelock) Cristopher Marlowe, Mermaid series.

- Encyclopaedia Britannica, 14 th. ed., vol. 7.

- Ervin (St. John) : Bernard Shaw; his Life, Work and Friends; Constable, London 1956.

- Falk (Doris) : Eugene O'Neill and the tragic Tension; Rutger's Univ. Press 1958.

- Fergusson (Francis) : The Idea of a Theater; Doubledy Anchor Books 1953.

- Fromm (Eric) : Individual Fulfillment; cf. Man in Contemporary Society.

- Goethe : Faust; tr. by Albert G. Latham; Everyman's Library.

- Guerber (H. A.) : The Myths of Greece and Rome; George G. Harrab 1955.

- Jaspers (K.) : Le Sens de l'Histoire; Rev. Table Ronde Juin 1953.

- Joad (C.E.M.) : Shaw the Philosopher; cf. Shaw and Society, ed. by Joad; Odhams Press, Landon.

- Jones (H. A.) : The Foundations of a National Drama; Chapmas & Hall, London 1913.

Kitto (H. D.) : The Greek; Pelican Books 1951.

- Knox (Bernard) : Sophocle's Oedipus; ed. in « Tragic Themes in Western Literature » by Cleanth Brooks; Yale Univ Press 1955.

- Lamm (Martin) : Modern Drama; Basil Blackwell, Oxford 1952,

- Larroumet (G.) : Etudes d'Histoire de Critique Dramatique; 2 ième ed., Librairie Hachette, Prais 1899,

- Mac Carthy (Desmond) : Shaw; Macgibbon and Klee, London 1951.

- Meyerhoff (H.) : Time in Literature; Univ. of California Press 1954.

- Mueller (Gustave E.): Philosophy of Literature; Philos. Libr., New York 1948.

- Murray (Gilbert) : Stoic, Cristianand Humanist : George Allen and Unwin, London, 3 rd. impr., 1946.

- Nicoll (Allardyce) : The Theory of Drama, G. G. Harrap and Comp. 1931.

- Norton (Dan S.) and Rushton (Peters) : A Glossary of Literary Terms; Rinehart and Comp., New York 1954,

- O'Neill (E.) : The Plays of Eugone O'Neill, Random House, New York.

- Santayana (G.) : Three Philosophical Poets; Harvard Univ. Press, 8 th. impr, 1947.

- Wayper (C. L.) : Political Thought, English Univ. Press London 1954,

- Whalley (G.) : Poetic Brocess, R. and K. P., London 1953.

- Whitfield (G. J. Newbold) : An Introduction to Drama. Oxford Univ. Press, 1938.

Yelland (H. L.) and Others : A Handbook of Literary Terms; Angus and Robertson, London.

فهـــرس

صفحة

الباب الثالث
الإنسان والشيطان

الباب الرابع

التوتر بين الذات والموضوع

الباب الخامس

الإنسان والمجتمع

كتب أخرى للمؤلف

١ – الأسس الجمالية فى النقد العربى . (دار الفكر العربى)

٢ – الأدب وفنونه (» » »)

٣ – التفسير النفسى للأدب – نقد – تحت الطبع

٤ – الشعر العربى المعاصر (» » »)

٥ – الشعر القومى فى السودان – نقد – تحت الطبع

٦ – القصص الشعبى فى السودان (الهيئة العامة للكتاب)

٧ – المكونات الأولى للثقافة العربية – نقد – تحت الطبع

٨ – الشعر المعاصر فى اليمن (معهد الدراسات العربية)

٩ – الشعر فى إطار العصر الثورى (دار القلم – بيروت)

١٠ – الفن والإنسان (دار القلم – بيروت)

١١ – عشرون يوما فى النوبة (دار التحرير)

١٢ – محاكمة رجل مجهول (مسرحية شعرية) – (الهيئة العامة للكتاب)

١٣ – نصوص قرآنية فى النفس الإنسانية – نقد – تحت الطبع

١٤ – المصادر الأدبية واللغوية فى التراث العربى – نقد – تحت الطبع

١٥ – فى الأدب العامى – الرؤية والفن – نقد – تحت الطبع

١٦ – روح العصر (دار الرائد العربى)



